РУССКИЕ *народные городские* ПРАЗДНИКИ, *увеселения и зрелища*

Конец XVIII – начало XX века

А. Ф. Некрылова *Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища*

76.3:398
Н-47

А.Ф. Некрылова

РУССКИЕ *народные городские* ПРАЗДНИКИ, *увеселения и зрелища*

Конец XVIII–
начало XX века

«ИСКУССТВО»
Ленинградское
отделение
1984

ПРЕДИСЛОВИЕ

В структуре современной социалистической культуры все большее место занимают зрелищные искусства, которым отводится значительная роль в деле идейного, нравственного, художественного воспитания людей, организации их быта и досуга. «Зрелище становится социально-эстетическим феноменом широчайшего диапазона»,— утверждает Я. В. Ратнер, автор исследования «Эстетические проблемы зрелищных искусств» [1],— поэтому нуждается в глубоком осмыслении, изучении его природы, форм и функций, уточнении эстетических характеристик.

Для того чтобы проникнуть в суть зрелищных искусств, необходимо не только проанализировать их как явления сегодняшней действительности, но и знать этапы становления и развития различных типов зрелищ.

Цель настоящей книги — познакомить читателей с одним из интереснейших и важных моментов в истории русской зрелищной культуры — с народными увеселениями ярмарок и городских гуляний России середины XVIII — начала XX века.

Не случайно XVIII век — нижняя граница выбранного нами отрезка времени в жизни русских массовых праздников. Это столетие во многих отношениях было для России переходным моментом, а для ярмарочной площадной культуры стало и отправной точкой, началом яркого и сложного, хотя и сравнительно короткого пути.

Эпоха Петра I знаменовала глубочайшие перемены в жизни страны. Становлению Российской империи способствовали глубокие сдвиги в экономике и политике; все это сопровождалось изменениями в мировоззрении и психологии людей и, разумеется, влекло за собой социальные и культурно-бытовые преобразования.

Из многочисленных явлений культуры и быта, возникших или начавших «новую жизнь» в Петровскую эпоху, обратим внимание на следующие.

Развитие промышленности и рост городов привели к оживлению торговли внутри страны, к созданию единого общероссийского рынка. Резко увеличилось количество ярмарок и их товарооборот, усилился приток иностранных купцов. Уже к началу 1830-х годов в России насчитывалось более 1700 ярмарок с оборотом в сотни миллионов рублей, а к концу столетия в одной только Воронежской губернии устраивалось свыше 600 ярмарок, на которые привозилось товаров на 11,5 миллиона рублей [2]. В Харьковской губернии действовало в году 425 ярмарок, в Полтаве — 372 [3]. На Нижегородской ярмарке в 1875 году в среднем в сутки бывало до 135 398 человек. Любопытно, что число людей определялось по количеству выпеченного хлеба, «полагая по 3 фунта (то есть примерно по 1, 2 кг.— *А. Н.*) на человека в сутки» [4].

Кроме непосредственных участников купли-продажи на ярмарки стекалось много, так сказать, «обслуживающего персонала»: продавцов снеди, носильщиков, грузчиков, ростовщиков, увеселителей. Наряду с торговыми палатками возводились трактиры, кабаки, качели, карусели, цирковые и театральные балаганы, позднее — эстрады. Ярмарка привлекала и «темный» люд: воров, шулеров, нищих, безработных и т. п.

Площадь, бывшая центром общественной и торговой жизни города, стала с XVIII века и местом проведения массовых празднеств.

Многолюдные гулянья и праздники всегда входили в городской быт, но на протяжении долгого времени они полностью копировали крестьянскую традицию: устраивались в те же календарные сроки и в тех же формах (ряженые на святках, катание на лошадях и с ледяных гор на масленицу, качели на пасху, завивание венков и хороводы «на природе» на троицу и т. п.). Сами гулянья назывались в народе «под горами» или «под качелями».

С XVIII века заметно различается быт городов и деревень. Перемещение традиционных земледельческих празднеств в новые, городские условия не могло не сказаться на их характере. В атмосфере промышленного города нарушаются такие существенные черты крестьянского праздника, как его строгая регламентация и обрядность, перестает ощущаться магическая сторона действий и слов, уходят из памяти исконные мотивировки и языческая предназначенность празднества. Резко меняется также состав участников гуляний и ярмарок, здесь сталкивается огромное число людей, представителей всех сословий, многих местностей и национальностей. Гулянье становится открытой системой и легко впитывает в себя элементы и формы различных традиций, сфер быта, культуры, искусства.

В. О. Ключевский отмечал, что еще с середины XVII века на русское общество «стала действовать иноземная культура, богатая опытами и знаниями» [5], причем это западное влияние неравномерно проникало в разные слои населения, коснувшись прежде всего его верхних кругов. Произошло и социальное расслоение в сфере потребления искусства: в то время как крестьянское население по-прежнему хранило традиционную культуру, высшее сословие ориентировалось на Запад, перенимало обычаи, подражало модам европейской знати, городские же низы, непривилегированная часть жителей крупных городов ощущали необходимость в создании своего искусства — так начал формироваться городской фольклор.

Слишком решительные и смелые реформы нередко встречали непонимание и отпор в различных кругах патриархальной России, поэтому Петр «настойчиво искал новые формы и методы проведения пропагандистской кампании в поддержку своих начинаний» [6].

Так, в 1702 году Петр I распорядился воздвигнуть в самом центре Москвы, на Красной площади, «комедийную хоромину» — первый публичный театр, на представления которого могли приходить все желающие.

По словам крупнейшего исследователя ранней русской драматургии, Н. С. Тихонравова, «театр должен был служить Петру тем, чем была для него горячая, искренняя проповедь Феофана Прокоповича: он должен был разъяснять всенародному множеству истинный смысл деяний преобразователя» [7]. Как известно, с этой задачей труппа «комедийной хоромины» не справилась, однако интерес к театру пробудился в разных слоях городского населения: «в России второй четверти XVIII века бытовали театры: придворный, школьный, городской демократический и устный народный» [8].

В какой-то мере требованиям Петра отвечали панегирические драмы, разыгрывавшиеся на сцене Славяно-греко-латинской академии и Московского госпиталя. «Торжественным аллегорическим действом «Божие уничижителей гордых... уничижение» была ознаменована (февраль 1710 года) в Московской академии полтавская победа. В ее основу положено библейское предание о победе Давида над Голиафом» [9]. Подобные пьесы представляли собой нагромождение аллегорий и сим-

волов, далеко не всегда понятных рядовому зрителю, но использование сложных постановочных приемов «делало их исключительно театральными» [10]; последнее отчасти было взято на вооружение городским демократическим театром, а затем и балаганами.

Для популяризации своих преобразований Петр I прибегал и к таким публичным зрелищам, как уличные маскарады, торжественные шествия (обязательно предполагавшие возведение триумфальных ворот), иллюминации, народные обряды и т. п. Здесь, с одной стороны, использовались традиции народного святочного и масленичного ряжения, а с другой — символы и аллегории школьного театра. Напомним о праздновании Ништадтского мира в Петербурге и Москве (конец 1721-го — начало 1722 года): «Сентября 10-го открылся народный маскерад, где особенно казался забавным народу Бахус, окруженный плящущими сатирами, петухами, журавлями и медведями. Сентября 17-го увеселяли народ травлею льва с медведем; 28-го было гулянье в Летнем саду. <...> Народу объявлены были милости — процены преступники, сложены недоимки и штрафы. Жареные быки, груды калачей и фонтаны пива и вина были выставлены на площади для народного пиршества» [11]. Празднества в январе 1722 года продолжались в древней столице, там «народ особенно изумлялся флоту, ездившему по московским улицам: впереди поезда ехала раззолоченная галера, где сидели император, генералы, министры, послы; раззолоченными веслами гребли богато одетые гребцы. Затем следовал фрегат с мачтами и пушками; матросы производили команду, пушки палили салюты. <...> День заключился великолепным фейерверком и катанием в санях» [12]. Ил. 2

Петр увлекался фейерверками и часто «принимал в них непосредственное участие, не жалея на их устройство денег» [13], поскольку фейерверки обладали огромной зрелищной эффектностью и доступны были широкому кругу зрителей. В тот самый день, когда Петра I торжественно провозгласили императором всероссийским, в небе Петербурга загорелся «храм Януса, освещенный 20 000-ми разноцветных огней. Два огненных воина приблизились ко храму, затворили дверь его и подали друг другу руки. Гром тысяч пушек грянул в сию минуту; несколько тысяч ракет взлетело в воздух, и от сего такой огонь сочинился, что казалось, Нева загорелась. На щите явилось изображение правды с надписью „Всегда победит!". На другом щите видны были входящий в пристань корабль и слова „Конец дело венчает"» [14].

Опыт фейерверочного театра, «огненных действ», как их тогда называли, позднее использовался и для создания сценических эффектов в театральных постановках и в балаганных феериях.

XVIII век не без основания называют «играющим веком». Действительно, игровая стихия захватила многие стороны общественной жизни и быта, сама культура носила отчасти игровой характер [15]. Однако это столетие по праву считается и временем просвещения. Изменения в экономической, политической и культурной жизни России требовали все большего числа грамотных, знающих людей. Развивалось книгопечатание, расширялся круг читателей, зарождалась и новая литература, отвечающая интересам демократических слоев городского населения. На рубеже XVII—XVIII столетий зачитывались похождениями купеческого сына Саввы Грудцына и мелкого дворянина Фрола Скобеева — героев, каких не знала древнерусская литература. Большое распространение в рукописной светской литературе того времени получили и «жарты» — небольшие стихотворные произведения комического или сатирического характера (типа анекдота, бытовой новеллы), утверждающие в качестве положительных, ценных качеств человека здравый

смысл, хитрость. И оригинальная русская бытовая повесть, и жарты, и сатирические произведения широко использовали отечественный фольклор, западный авантюрно-рыцарский роман, авторы их предпочитали разговорный язык с привлечением форм и выражений из области приказного делопроизводства [16].

С конца XVII века все более популярными становились светские лубочные картинки, среди которых значительный процент составляли западноевропейские «потешные» листы, русские лубки с изображением шутов, скоморохов, народных праздников и гуляний, сказочных героев. В XIX веке на смену им пришли лубочные книжки с текстами повестей, сказок, сатир, пользующиеся повышенным спросом в среде читающей демократической публики.

Характернейшей чертой России XVIII века был и наплыв в страну иностранцев, в том числе бродячих актеров, познакомивших население (прежде всего городское) с европейским ярмарочным искусством.

Формирующийся площадной фольклор вбирал в себя и традиционные народные зрелища: выступления кукольников, вожаков медведей, музыкантов и балагуров. Из года в год городская площадь впитывала, отбирала, перерабатывала весь разнообразный материал, выплескивающийся сюда в праздничные дни, приспосабливала его к требованиям основного своего посетителя, в то же время формируя его вкусы и запросы. Все это привело к тому, что на ярмарках и гуляньях возводились целые увеселительные городки, включавшие как старые, так и новые, не известные деревенской России развлечения и зрелища.

Ярмарки и народные гулянья занимали в жизни русского городского населения очень заметное место, но ни в XIX, ни в XX веке не стали предметом специального глубокого исследования.

XIX век раскрыл перед образованными людьми, успевшими за два столетия далеко отойти от своей народной культуры, бесценные сокровища русского фольклора. Началась интенсивная работа по сбору и осмыслению устного народного творчества. Понятно, что богатый живым и неизученным фольклором прошлый век сосредоточил внимание на классическом наследии народного искусства: былинах, сказках, традиционной крестьянской лирике, обрядовом фольклоре. Молодое, неустоявшееся, не освященное веками искусство городского демократического населения практически осталось за пределами научных и собирательских интересов ученых и любителей-энтузиастов.

Тем не менее мы располагаем довольно большим количеством описаний ярмарочных и городских увеселений. За редким исключением все они относятся к XIX веку и содержатся главным образом в периодике, мемуарах, дневниках и бытовых очерках. Источники очень неравноценные как с точки зрения количества и качества материала, так и в смысле подхода, оценок, которые давались этому материалу. Не соглашаясь в целом ряде случаев с авторами в трактовке многих явлений городской народной культуры, правомерно использовать конкретные факты, сведения, имеющиеся в их работах. Поэтому в предлагаемой книге — цитаты из газет и журналов разных направлений, в частности из корреспонденций Ф. В. Булгарина в «Северной пчеле», и рядом с этим — выдержки из очерков В. А. Слепцова, Г. И. Успенского, этнографа и революционера Г. И. Прыжова, примеры из статей В. Г. Белинского и произведений писателя Ивана Щеглова (И. Л. Леонтьева) и многих других.

Одна из главных трудностей, с которой пришлось столкнуться, состоит в том, что даже подробные описания ярмарок и гуляний не всегда включали образцы народного красноречия и балагурства или огра-

пичивались одним-двумя примерами. Понятно, какую ценность представляют достоверные тексты, собранные отдельными учеными и любителями народной словесности. Так, в 1860—1870-е годы известный общественный деятель, краевед, редактор местных изданий А. С. Гациский опубликовал записи нижегородских ярмарочных раешных прибауток [17]. Собиратель и исследователь народной гравюры Д. А. Ровинский, который выпустил в 1881—1893 годах пять томов описаний и четырехтомный Атлас русских народных картинок, включил в них подробные пересказы традиционной уличной комедии с Петрушкой и медвежьей потехи [18]. В. И. Кельсиев, живший долгое время в эмиграции и издававший вместе с Н. П. Огаревым газету «Общее вече» — приложение к герценовскому «Колоколу», по возвращении в Россию, в 1871 году, записал от двух петербургских балаганных дедов-зазывал их прибаутки, которые увидели свет лишь в 1889 году [19]. В конце XIX века сбором материалов по народному театру занялся Н. Н. Тиханов. В его архиве имеются тексты петрушечных представлений и комических диалогов, которые звучали с балконов балаганов и цирков [20]. Актер и антрепренер конца прошлого столетия М. В. Лентовский, мечтавший о создании народного театра и отличавшийся талантом и большой изобретательностью в устройстве народных гуляний, собирал прибаутки балаганных зазывал, записывал сценки, которые разыгрывались народными комиками перед праздично настроенной толпой, гуляющей под балаганами [21]. Богатейшая коллекция выкриков и приговоров мелких торговцев начала XX века принадлежит этнографу и фольклористу В. И. Симакову [22].

Многие произведения, звучавшие на праздничной площади, остались в памяти устроителей и участников гуляний и попали на страницы их книг. Трудно переоценить значение воспоминаний владельца крупнейших балаганов А. В. Лейферта [23], одного из первых русских профессиональных режиссеров-постановщиков по части народных гуляний и площадных театров А. Я. Алексеева-Яковлева [24], старейшего артиста советского цирка клоуна Д. С. Альперова [25].

Невозможно подробно останавливаться на причинах, побудивших каждого из названных здесь собирателей, деятелей культуры и науки обратиться к зрелищному фольклору, к ярмарочным развлечениям. Важно отметить, что интерес к этому виду народного творчества наблюдается на протяжении всего XIX века, правда, как уже говорилось, интерес незначительный по сравнению с вниманием, которое уделялось классическим жанрам фольклора. Изучение же народно-площадного искусства началось лишь на рубеже столетий, когда появились первые работы А. Д. Алферова и В. Н. Перетца, посвященные кукольному театру [26].

Всерьез городской ярмарочный фольклор стал изучаться уже в советское время. Начало положила книга «Театр Петрушки» О. В. Цехновицера и И. П. Еремина [27]. В 1953 году вышла подготовленная П. Н. Берковым антология «Русская народная драма XVII—XX веков», куда были включены тексты и описания народных интермедий, театра «Петрушки», райка, выступлений балаганных и карусельных дедов, медвежьей комедии, а во вступительной статье и комментариях делалась попытка осветить «основные особенности и охарактеризовать главные этапы» развития русского народного театра [28].

Большую роль в деле изучения городской зрелищной культуры России XIX века сыграли книги по истории русского театра В. Н. Всеволодского-Гернгросса [29] и В. Д. Кузьминой [30]. Огромный материал и очень интересные мысли, наблюдения содержатся в исследованиях Е. М. Кузнецова [31] и Ю. А. Дмитриева [32].

Стимулом к исследованию городской зрелищной культуры несомненно послужила и книга М. М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса»[33]. Благодаря ей были обнаружены многочисленные параллели между русскими ярмарочными увеселениями и западноевропейскими карнавалами. Одним из первых отметил это видный советский фольклорист и историк культуры П. Г. Богатырев[34], который на примерах разных жанров выявил те художественные средства, стилистические приемы, какие объединяют русский ярмарочный фольклор с явлениями смеховой культуры, описанной в книге М. М. Бахтина. С тех же позиций Д. С. Лихачев рассматривает балагурство балаганных дедов[35].

В современной фольклористике заметно усилился интерес к народному театру, что повлекло за собой обращение к зрелищному фольклору ярмарок и гуляний. Н. И. Савушкина последнюю главу своей книги «Русский народный театр»[36] посвящает райку, балаганным и кукольным представлениям. «Деды» — зазывалы балаганов и каруселей становятся объектом внимания В. Е. Гусева[37]. «Развитие фольклорных традиций русского искусства на народных гуляниях» — тема кандидатской диссертации А. Г. Левинсона, защита которой состоялась в 1980 году[38].

В последнее время особую актуальность приобрела проблема праздника. Так, в работах Д. М. Генкина, А. Н. Мазаева, Я. В. Ратнера[39] делаются успешные попытки теоретического осмысления праздника как проявления особой деятельности человека, установления социальной сущности, места и роли праздника в развитии культуры и искусства. Обращение к русским ярмарочным увеселениям, помимо конкретного знакомства с чрезвычайно специфической и удивительно интересной стороной городской жизни России двух прошедших столетий, без сомнения, внесет свою ленту в решение сложных вопросов, связанных с выявлением художественных принципов пространственно-временной организации праздников и крупных театрально-зрелищных форм, со спецификой праздничного поведения и общения людей, с использованием фольклорных традиций при проведении массовых мероприятий, рассчитанных на широкий круг участников.

На материале городского зрелищного фольклора можно успешно изучать такие явления и процессы в жизни произведений народного искусства, как трансформации, вариативность, всевозможные переходные, промежуточные моменты становления жанра, взаимодействие разных национальных традиций, влияние на фольклор профессионального искусства.

Праздничная площадь интересна и тем, что ее зрелищные формы и увеселения создавались на стыке двух культур — аграрной и индустриальной.

Сложность (неоднородность и многосоставность) истоков породила необычайную пестроту зрелищных форм, ставшую специфическим признаком городской площади во время народного гулянья. В наши дни все чаще и настойчивей ставится проблема изучения «механизма» формирования массового искусства, законов, по каким оно создается, и средств воздействия на широкие круги населения. В качестве примера можно назвать книгу Н. М. Зоркой «На рубеже столетий», выпущенную из печати в 1976 году.

Теперь, когда зрелищное народное искусство привлекает все большее число ученых — литературоведов, историков, фольклористов, культурологов, социологов, театроведов, философов, — особенно ясно чувствуется нехватка специального исследования, целиком посвященного данному виду народного творчества. Кроме того, в научный обиход введен

все же очень немногочисленный материал, до сих пор еще не систематизированный и не собранный воедино. Поэтому главной нашей задачей было по возможности полно описать те основные развлечения, какими заполнялась праздничная площадь во время ярмарок и народных гуляний в городах. Медвежья потеха, кукольный театр, раек и различные виды балаганных выступлений выбраны не случайно. С одной стороны, это наиболее яркие, популярные, типичные виды народных площадных увеселений, с другой — они дают возможность показать, что городская площадь оказалась тем резервуаром, куда сливались разные по происхождению, по времени возникновения виды народного искусства, создавая особый мир городской праздничной площади со своей особенной атмосферой, эстетикой, стилистикой.

Праздничная площадь

Хмельно, горласто, празднично,
Пестро, красно кругом!

А. Н. НЕКРАСОВ.
Кому на Руси жить хорошо

Не моему слабому перу, да и красок таких у меня нет, изобразить прежнюю ярмарку, а для будущего бытописателя это было бы весьма любопытно и поучительно.

Н. Ф. ГОРБУНОВ.
Уездный город

В русских городах прошлого века на протяжении года проводилось много гуляний, приуроченных к сезонным и церковным праздникам, ярмаркам, иногда и к таким событиям, как победы, коронации и т. п. Устраивались они в разных местах города в зависимости от обычая, от времени года, массовости и популярности праздника.

Многочисленными, разнообразными, собиравшими большие толпы народа были гулянья в Москве. В году их насчитывалось до тридцати [1]. Масленичные горы в древней столице, по свидетельствам современников, возводились на Разгуляе, на Неглинной и Москве-реке, в селе Покровском, с середины XIX века под Новинским и на Девичьем поле. Новинское, Марьина роща и Девичье поле были излюбленными местами и весенне-летних гуляний москвичей еще со времен царевны Софьи (тогда они находились за пределами города и славились как живописные окрестности) [2].

Со второй половины XVIII века устройство гуляний в определенные сроки и в определенных местах прочно вошло и в петербургский быт. А. Я. Алексеев-Яковлев сообщает, что в 1860-е годы катальные горы в Петербурге существовали на Неве, Фонтанке, недалеко от Смольнинского перевоза, на Адмиралтейской площади [3]. Летние и весенние гулянья устраивали как в самом городе, так и пригородах. Подобные празднества проходили и в других городах России, отличаясь местными чертами, которые создавали «индивидуальное лицо» гуляний. Повсюду, где позволяли природные условия, главным номером праздничной зимней площади были ледяные горы, доступные любому горожанину и приезжему, а также обязательные катания на лошадях. В Петербурге среди зажиточного населения было принято на масленицу совершать загородные прогулки на санях. Истинно петербургской чертой было катание на маленьких чухонских санках, владельцы которых наезжали в столицу «в числе нескольких тысяч на масленицу из окрестных деревень» [4]. Сидеть в этих санках было неудобно, на ухабах грозила опасность вывалиться, но острота ощущений — необходимое условие насто-

Ил. 1, 3, 4, 5, 6, 7

ящего масленичного веселья, и чухонцы со своими санками не знали недостатка в пассажирах.

На Урале, в Екатеринбурге (Свердловск) горы выстраивались еще с рождества, и по воскресеньям, а на масленой неделе каждый день происходили многолюдные шумные катания, участвовать в которых мог всякий. «За катанье не требуется никакой платы ни от кого и потому охотников бывает множество»,— писал корреспондент газеты «Сибиряк» в 1839 году. Он же отмечал и наличие здесь типично масленичного древнего обычая — катания на лошадях вокруг ледяных гор. Причем в Екатеринбурге долгое время сохранялся старинный вид таких поездок — катание толпой или, по-местному, «утугой», когда «собирается саней 30—40, иногда даже 50 и все вместе ездят по улицам, из одной в другую» [5].

К древним зимним увеселениям в городах прибавились балаганы, представления в них шли на протяжении всей масленицы. Не обходилась масленица и без традиционных блинов (их пекли прямо на глазах у покупателей или приносили еще теплыми из близлежащих трактиров, пекарен), без сладостей и напитков. Большим спросом пользовался сбитень – горячий медовый напиток, в состав которого помимо меда или патоки входили разные пряности: корица, гвоздика, мускатный орех и прочее. Сбитенщики ходили с огромными медными баклагами, закутанными в большие куски полотна, чтобы напиток подольше не остывал; они громко выкрикивали:

Вот сбитень! Вот горячий!
Кто сбитню моего!
Все кушают его:
И воин, и подьячий,
Лакей и скороход,
И весь честной народ.
Честные господа!
Пожалуйте сюда [6].

Обстановка масленичного гулянья и настроение его участников хорошо отражены лубочной картинкой, привлекшей внимание Ю. А. Дмитриева:

Масленица только раз
В круглый год гостит у нас,
не частенько!
Дай же я повеселюсь,
Покучу не поскуплюсь,
хорошенько!
Утром дома подоньем.
А потом гулять пойдем
под горами.
Уж чего там только нет!
И шарманка, и кларнет,
и комеди!
И паяцы нас смешат,
В клетках тигры, львы сидят
и медведи.
Толпы кунчиков, господ
И ремесленный народ —
знай гуляет.
Кто чаек, а кто винцо,
Сбитенек, а кто винцо
попивает [7].

1 Горы
Литография. Начало XIX в.

2 Большой Маскарад в Москве.
Празднование Ништадтского мира
с 31 января по 4 февраля 1722 г.
Металлография Ф. А. Брокгауза
с рисунка А. И. Шарлеманя. 1860-е гг.

Завершалась масленица, пустела праздничная площадь, прекращались представления в балаганах. Наступал великий пост. «Воздушные здания заморских штукарей,— так названы балаганы автором статьи о жизни Москвы весной 1846 года,— стояли пусты до Святой Недели, без флагов, без затейливых, гиперболических вывесок своих, как будто стыдясь самих себя»[8]. Деятельность их возобновлялась лишь через семь недель, на пасху.

Цикл весенних городских праздников начинался обычно за неделю до пасхи, в субботу накануне вербного воскресенья. В эти дни в Москве на Красной площади бывал вербный базар и гулянье: вдоль кремлевской стены, напротив Гостиного двора, устраивались «в несколько рядов полотняные палатки и лари», в них продавали «детские игрушки, искусственные цветы, бракованную посуду, лубочные картины, старые книги». Тут же пристраивались иностранцы: «греки, продающие рахат-лукум, золотых рыбок и черепах; рядом с ними французы» пекли вафли, которыми лакомились гуляющие[9].

В Петербурге «некоторый род ярмарки, называемой вербами», размещался перед Гостиным двором по Невской и Садовой линиям, сопровождался он гуляньем народа «под аркадами» магазина и бойкой торговлей мелким товаром, в первую очередь — пучками верб, украшенными бумажными цветами и херувимами из воска, воздушными шарами, игрушками и лакомствами. Настоящего веселья здесь не было (еще продолжался великий пост), но массовый выход на простор улиц, шум и толкотня собравшейся толпы, остроумные громкие выкрики разносчиков, лотошников, торговцев вербами и игрушками — все это воспринималось как своего рода репетиция перед «большим» гуляньем на пасху[10].

Действительно, спустя неделю в установленных традицией местах появлялись качели, оживали карусели, начинались представления в балаганах. Если главную достопримечательность зимних гуляний составляли горы, то на весенних праздниках их заменяли качели — одно из самых любимых развлечений русского народа, с древнейшей поры, еще в далекие языческие времена обязательно входившее в состав весенне-летних обрядов и игр. В XVIII—XIX веках было известно два типа качелей. Первый состоял из пары вкопанных в землю столбов с перекладиной, к которой привязывалась доска. «Для любителей более сильных ощущений имелись так называемые перекидные качели. На двух столбах была прикреплена вращающаяся ось, от которой с краев по радиусам шли балки. На концах двух параллельных балок была подвешена кабинка, в которую и помещались желающие покататься. Ось приводилась во вращательное движение, и кабинки с земли поднимались высоко над толпой»[11].

Ил. 10, 11, 12

Качели непременно обрастали всевозможными «позорищами», притягивали торговцев, лицедеев, дрессировщиков, предсказателей и иных увеселителей и забавников. Вспоминая годы своей юности, популярная исполнительница русских народных песен Надежда Плевицкая рассказывала: «В те годы* на пасхальную неделю постоянно приезжала в Курск бродячая труппа — большой цирк. Огромный балаган раскидывали на Георгиевской площади. А к балагану жались разные чудеса: паноптикум, панорама, показывающая войну, кораблекрушение и прочие происшествия. Тут же зверинец, тут же перекидные круглые качели. Посмотреть-погулять стекались сюда не только куряне, но и соседние слобожане»[12].

* Речь идет о конце XIX в., точнее, о 1899 г.

После пасхи гулянья устраивались на троицу. Между этими двумя большими праздниками существовали менее значительные.

Довольно регулярно проводилось гулянье в день 1 мая. Если позволяла погода, оно проходило за городом, в рощах, так как искошо было

3 Горы па Царицыном лугу в Петербурге

Литография К. П. Беггрова с рисунка Сабат и Шифляра. 1826

4 Горы и балаганы па Марсовом поле в Петербурге

Акварель К. И. Кольмана. Начало XIX в.

связано с представлениями о весеннем пробуждении природы, с культом деревьев, цветов. Майская обрядность на Руси не выделилась в отдельный цикл, как это имело место во многих странах Западной Европы, может быть поэтому день 1 мая считался полупраздником. Тем не менее он отмечался повсеместно, хотя по сравнению с масленицей и пасхой выглядел скромным. В Москве, например, в первый день или первое воскресенье мая жители старались выехать в Сокольники или в Петровский парк, где устраивались общественные гуляния на открытом воздухе. Здесь же возводились и небольшие балаганы-однодневки, с балконов которых неслась музыка [13]. Одновременно «действовали карусели, качели, по роще ходили шарманщики и хоры русских песенников, чайницы у своих столов зазывали гуляющую публику попить у них за столиками чайку. Около чайных палаток дымились самовары, ходили разносчики с разными закусками.

Ил. 8

Группы гуляющих располагались в роще прямо на траве, расставляли бутылки с напитками, раскладывали закуску и пели песни под гармонику — вся роща была наполнена звуками гармоник, песен, выкриками разносчиков, зазыванием чайниц» [14].

Широкий размах принимали городские гулянья в семик и троицу. Место для них отводилось обычно где-нибудь за городом, «на природе». Скажем, в Казани троицу отмечали «в Публичной роще, где выстраивались качели, коньки (вид карусели), балаганы и куда стекались торговцы сластями, фруктами, мороженым и т. д.» [15]. Обязательно сопровождались гуляньями и все ярмарки. Чем богаче и многолюднее была ярмарка, тем более широкий размах приобретало и гулянье. Балаганы, театры, карусели, расшные панорамы, медведчики с учеными медведями, кукольные комедии, цирки и прочие увеселения продолжали действовать с первого до последнего дня ярмарок, которые длились месяц, а то и дольше.

Общую картину московского гулянья под Новинским в конце 1860-х — начале 1870-х годов находим в брошюре некоего Н. А. Дубровского, посвященной описанию масленицы: «В начале гулянья красовалась довольно изящная и красиво построенная деревянная кофейная, которую содержал в то время известный московский трактирщик С. И. Печкин. Кофейная эта в продолжение всего масленичного гулянья постоянно была наполнена самым отборным обществом и отъявленными московскими франтами и кутилами; музыка и цыганские песни оглашали кофейную. <...> Сзади кофейной устраивались катальные горы, а затем начинались уже комедии, балаганы, обвешанные живописными изображениями и убранные красивыми флагами; между комедиями разбивались красивые палатки, в которых можно было найти за дешевую цену чай, водку, вина и приличную закуску; затем, ближе к Смоленскому рынку, шли качели, расписанные разными цветами и травами, коньки, самокаты и несколько палаток с *Петрушками,* которые забавляли наш православный народ своими бесцеремонными, а иногда довольно острыми шуточками и прибауточками. *Колоколом* заканчивалось гулянье. Выражение: пойдем под колокол значило: *пойдем выпьем* *. Катанья в экипажах под Новинским до того были многочисленны, что иногда тянулись в два ряда непрерывной цепью вплоть до Зубовского бульвара и объезжали кругом всего Новинского вала» [16]. Вот как выглядела, к примеру, в самом начале XIX века главная площадь одного из городов Полтавской губернии во время Ильинской ярмарки. Она украшалась «балаганами различных окружностей, с флюгерами и огромными вывесками. В одном из них происходило конное ристалище и пляска на канате, в другом необычайный силач держал в зубах пудовые гири, маленьких детей вверх ногами, и потом ел хлоп-

* «Колокол» — громадный круглый шатер, расположенный на видном месте площади, где продавались водка, вино, пиво и т. п.

Горы
Литография. XVIII в.

6 Ледяные горы
Литография К. де Ластери.
Середина XIX в.

7 Катальные горы и балаганы на Адмиралтейской площади в Петербурге

Литография с рисунка А. И. Шарлеманя. 1850-е гг.

Народное гулянье в Сокольниках 1 мая
Гравюра. Начало XIX в.

9 Гулянье на Крестовском острове
Литография А. И. Брюллова. 1822

чатую бумагу и извергал пламя. Показывали тут тоже разные вертепы и панорамы» [17].

Местная ярмарка сохранялась в памяти людей как яркое событие, как пестрый, шумный, общий праздник: «С 5-го по 25 марта в Ярославле была ярмарка, были открыты ларьки, славилась чайная посуда фабрики Кузнецова, продавались отрезы ситцев, нитки; были балаганы, петрушки, клоуны, панорама, расшники» [18].

Горы и качели, будучи непременной частью гуляний, все же не составляли специфически городских массовых увеселений, к тому же привязанность к сезону не позволяла им стать символами гулянья вообще. В этой роли выступали карусели и балаганы. Речь о последних пойдет в отдельной главе, поэтому скажем несколько слов о каруселях. Они, подобно балаганам, украшались, а позднее и иллюминировались. Большие карусели имели специальную площадку для выступления зазывал. А. Г. Левинсон, подробно изучивший историю и типы каруселей, встречавшихся в России на гуляньях в XIX веке, отмечает особую роль «самокатов» — двухэтажных крытых каруселей с наружной и внутренней галереями,— которые «представляют наиболее развитый тип каруселей <...> с точки зрения своего архитектурного оформления и декора» и потому, что в них «соединение действа-катания с театрализованным зрелищем достигло наибольшей полноты» [19]. Карусельное катание сопровождалось выступлениями на галереях актеров самого разного плана, вплоть до музыкально-хореографических номеров и разыгрывания народной драмы «Лодка», что отмечено на подмостках нижегородских «самокатов» [20]. Интересно, что в Нижнем Новгороде этот вид каруселей стал настолько популярен, что площадь, где выстраивались ярмарочные увеселительные заведения, называлась Самокатной [21]. Большие карусели к концу века появились во многих городах, даже в таких, как Старый Оскол, на площади которого в пасхальную неделю 1900 года «для удовольствия народа были устроены карусели с двумя оркестрами» [22].

Ил. 20, 21, 79, 80

Популярность каруселей в немалой степени объясняется их доступностью. Из заметки, помещенной в «Орловском вестнике» за 1896 год, мы узнаем: плата за вход в балаган была от 10 до 70 копеек, что «преобладающему элементу толпы» — мастеровым, приказчикам, солдатам, прислуге — оказывалось не всегда по карману. Катание на карусели стоило 2 копейки, а это чрезвычайно расширяло круг людей, которые могли доставить себе такую радость [23].

Балаганы, качели, карусели, горы составляли, без сомнения, основу гуляний. Однако они были далеко не единственными объектами внимания гуляющей публики. Неповторимый колорит и своеобразие площади придавала также разнообразная реклама: устная, живописная, театрализованная. К первому виду следует отнести громкие зазывы торговцев и ремесленников, ко второму — всевозможные вывески и афиши. Под театрализованной рекламой понимаются выступления балаганных, качельных, карусельных «дедов», а также разыгрывавшиеся на балконах балаганов, на специальных подмостках качелей, каруселей и цирков пантомимы, комические диалоги и целые сценки. Устная и зримая реклама не была исключительно ярмарочным или праздничным явлением. Широко распространенная в обычной, повседневной жизни горожан, она на площади во время веселья представала в концентрированном, более ярком обличье, иногда в особом, праздничном варианте. Театрализованная реклама существовала только на ярмарке, на гулянье, начинаясь и кончаясь с первым и последним взлетом качелей, поворотом карусельного круга, с открытием и завершением представлений в балаганах.

Качели
Гравюра Х. Г. Гейслера.
Начало XIX в.

Качели и балаганы на площади
Офорт Д. П. Ходовецкого.
Вторая половина XVIII в.

11 На качелях
Гравюра Х. Г. Гейслера.
Начало XIX в.

Торговая устная реклама XVIII—XIX веков и в будни и в праздники существовала в двух своих разновидностях: в форме собственно «выкриков» и в форме «прибауток», развернутых приговоров. К первым относятся несложные короткие зазывы, вроде таких: «Картофель, картофель, картофель!», «Владимирская, крупная, отборная, самая холодная клюква!»

Рекламные «крики» второго типа — «прибаутки» — отличаются гораздо большим размером, сложным строением, существуют почти исключительно в форме раешного стиха, широко используют различные художественные приемы. На любой ярмарке и гулянии можно было услышать остроумные развернутые монологи продавцов и мастеровых-балагуров, которые обычно включали обращение к покупателю-клиенту (всегда достаточно фамильярное), веселую характеристику товара и себя — продающего его, указание цены и тому подобное:

Оладьи, оладушки,
Для деда и бабушки.
Для малых ребяток
На гривну десяток.
Вот оладьи...[24]

Великолепные примеры «закличек покупателя» имеются в собрании неутомимого исследователя фольклора В. И. Симакова, причем размеры их колеблются от шести — восьми строк до целых поэм почти в четыреста строк. Конечно, столь длинные зазывы были исключениями, чаще всего, по наблюдению того же Симакова, «торгаши пользовались короткой присказкой и выкриками», потому что для сочинения длинной присказки нужно быть «хорошим краснобаем и уметь складно говорить, но <...> истинные краснобаи редко попадались. Они были редки. Чаще именно такие, которые говорили коротенько»[25].

Вот так квас —
В самый раз!
Баварский со льдом —
Даром денег не берем!
Пробки рвет!
Дым идет!
В нос шибает!
В рот икает!
Запыпыривай!
Небось
Этот квас затирался,
Когда белый свет зачинался![26]

Перечисление свойств товара, как правило, оборачивалось восхвалением его впрямую или способом «от обратного», так что характеристики превращались в комические разоблачения:

С дымом, с паром,
С головным угаром!
<...>

Кушайте, питайтесь!
В тоску не ударяйтесь,
На нас не обижайтесь!
Пускай тухло да гнило,
Лишь бы сердцу вашему
Было мило![27]

Особенно много на ярмарках и гуляньях было разного рода сладостей. «Что ни шаг, по всему полю (Марсово поле в Петербурге.— *Л. И.*) располагались торговцы всякими незатейливыми сладостями. Лаком-

13 Народный праздник 30 мая 1872 г. на Марсовом поле в Петербурге
Литография с рисунка П. П. Соколова. 1872

14 Театральная площадь на Нижегородской ярмарке
Литография с рисунка В. Рыбинского. 1857

15 Торговка
Акварель К. И. Кольмана. 1818

16 Торговец баранками
Акварель К. П. Кольмана. 1818

Ил. 15, 16, 17, 18, 19

ства продавались и на переносных лотках, и в ларях, и в розвальнях. Первое место, конечно, занимали пресловутые семечки и кедровые орешки, тут же продавались фисташки, грецкие орехи, изюм, чернослив, стручки и всяких видов пряники» [28]. То же было на всех ярмарках, больших и маленьких, известных и имеющих только местное значение. «Прежде всего вы наткнетесь на телеги и балаганчики с крендельми, пряниками, конфетами, стручками и орехами. Вокруг всех этих товаров и балаганчиков толпятся и шумят густые толпы деревенских девушек, парней, баб, мужиков. Все нарасхват берут у торговцев разные лакомства. Вообще, нужно сказать, расход на эти вещи бывает громадеи. Один харчевник рассказывал мне, что у него одного на ярмарке в продолжение каких-нибудь трех или четырех дней выходит не менее трех возов кренделей»,— читаем в заметке об Охонской ярмарке в Новгородской губернии [29].

В описаниях гуляний обращается внимание и на особую разновидность продавцов — торговцев игрушками. В Москве «каждый год на вербном базаре появлялись новые игрушки, которым продавцы придумывали названия лиц, чем-нибудь за последнее время выделившихся в общественной жизни в положительном, а большею частью в отрицательном смысле, — проворовавшегося общественного деятеля, кушца, устроившего крупный скандал, или „вывернувшего кафтан“ крупного несостоятельного должника, адвоката, проигравшего в суде громкое дело, на которое было обращено внимание москвичей. Во время войны игрушкам давались имена неприятельских генералов, проигравших сражение» [30].

Бойкие продавцы умели создавать нужную атмосферу, умели так обрабатывать гуляющий люд, что те и опомниться не успевали, как набирали разных ненужных вещей.

Говоря о народном ярмарочном искусстве, о народной рекламе, нельзя пройти мимо рекламы живописной, зримой. На ярмарочной площади к ее помощи прибегали представители всех видов развлечений. Главная задача ее — создать яркий, броский образ, приковать взгляд к тому, что рекламируется, и одновременно создать праздничное настроение. На это были рассчитаны костюмы всех действующих лиц народного веселья: и праздничная одежда посетителей, и внешний вид актеров, продавцов, зазывал. С тою же целью украшались и ярмарочные строения: стены балаганов, каруселей, качели ярко раскрашивались, обвешивались живописными изображениями, разноцветными флажками, вывесками. Крупные балаганные театры покрывались «огромными картинами-плакатами с сюжетами из балаганного репертуара» [31], качельные столбы украшались «огромными размалеванными фигурами, изображающими русских рожечников» [32], «вывески на балаганах — одна другой чудеснее: и зеленые черти, и змеи, и люди, жгущие себя на костре» [33].

Стоит напомнить, что подготовка населения к предстоящему веселью начиналась задолго до того, как поднимался ярмарочный флаг или раздавалась пушечная стрельба, возвещавшая начало праздника. Главную роль в этом деле играли широковещательные афиши, которые расклеивались, развешивались по всему городу, селению. В них сообщалось «о приезде „талантливейших артистов, преданных всецело тому, чтобы доставить нашим добрейшим посетителям полнейшее очаровательное удовольствие“, об ангажировании известных „гимнастов“, „турнистов“, „трапецистов“, <...> „клоунов“, „комиков“, „шутов,“ „жонглеров“, „виртуозов“, „геркулесов“, рассказчиков, куплетистов, гармонистов, балалаечников, квартетов, „членов артистического искусства, танцовщиц, шансонетных певиц, мимиков, пантомимщиков“ и прочее»,

17 Разносчик
Офорт с рисунка К. П. Кольмана.
Начало XIX в.

18 «По Владимирскую клюкву».
Разносчик-баляснник
Лубок. 1876

19 «Патока с имбиром»
Лубок. 1844

20 Карусель
Фото. Конец XIX в.

21 Народное гулянье
Фото. Конец XIX в.

обещались «удивительные представления, приводящие зрителей в неумолкаемый хохот и самое приятное расположение духа» [34].

Во время праздника программки раздавались в толпе специально нанятыми для того людьми или самими актерами, просто разбрасывались с балконов, вышек, пристроек.

С изобразительной стороны вывески и афиши чрезвычайно близки лубку как по цвету и композиции, так и по способу подачи материала, по отношению к изображаемому, по ориентации на посетителя из народа с его фольклорным восприятием зрелищных форм ярмарки, гулянья. Цвет, рисунок и подпись — три основных компонента, с помощью которых зримая реклама выполняла на ярмарочной площади свою первостепенную обязанность — раскрыть содержание объекта и заинтересовать потребителя. Разрисовка балаганов как бы продолжила то, что было достигнуто лубком XVII—XVIII веков. Лубочные картинки той поры отличались монументальностью рисунка, декоративностью, пренебрежением к деталям и минимальным включением текста. Все это перешло в крупные формы народной живописи — в настенную роспись ярмарочных строений и вывесок, для которых характерно полное или почти полное отсутствие печатного текста, четкая прорисовка контура главной фигуры, уравновешенная композиция, яркие и сочные краски, то есть все то, что дает возможность сделать изображение заметным, видным издали, снизу. «Плакату не нужна многогранность. Выняти лишь одну черту, чтобы бросилась всем в глаза, остальное затушуй, сократи,— и поэтому так часто на плакате человек есть только придаток к своей папиросе или к своим сапогам». Эти слова, написанные К. И. Чуковским в 1911 году [35], полностью подходят и к характеристике балаганной рекламной живописи.

Афиши, программки, объявления с их многофигурностью, сложной композицией, обильным вкраплением текста продолжили традицию камерного лубка XIX века, предназначавшегося для внимательного рассматривания на досуге, дома [36].

Думается, читатель уже убедился в том, что городская площадь во время гуляний и ярмарок представляла собой очень интересное и необычайное зрелище, захватывающее как количеством и разнообразием всего помещавшегося на ней, так и сочетанием невозможных в другое (будничное, обычное) время вещей, присутствием рядом на сравнительно небольшом пространстве представителей разных сословий и групп населения при большой свободе поведения и общем праздничном настрое. «Можно ли хладнокровно смотреть на горы, на этот сбор и сброд всякой всячины, ребят и стариков, карет и саней, мужиков и господ, пряников и орехов, обезьян и лошадей, фокусников и шарлатанов... Боже мой! чего нет на горах?» — восклицал автор заметки о масленице 1834 года в Петербурге [37].

В самом деле, пестрота ярмарки, гулянья поражает. Здесь русские традиционные ледяные горы или качели мирно соседствовали с балаганом, где итальянские заезжие комедианты разыгрывали пантомимы-арлекинады; старинные пантрыши владимирских рожечников перебивались звуками многочисленных шарманок; ярославский вожак с ученым медведем выступал бок о бок с демонстрировавшим свои фокусы китайцем; отставной солдат-раешник старался перекричать балаганного деда-зазывалу; тут же Петрушка отбивал зрителей у балагана с учеными канарейками, а кабинет восковых фигур соперничал с куклами, разыгрывавшими «Доктора Фауста».

Гулянье представляло собой красочный хаос не только со стороны содержания, исполнения, но и со стороны звукового и внешнего оформления. Разномастные, яркие наряды гуляющих и необычные, броские ко-

стюмы «артистов» вместе с кричащими вывесками балаганов, качелей, лавок, трактиров и переливавшимися всеми цветами радуги изделиями кустарных промыслов (ложки, игрушки, дуги, прялки) представляли для глаза то же, что для уха — «гигантский, чудовищный, безобразный хаос» звуков, создающийся тем, что одновременно «пищит шарманка, ревет труба, стучат бубны, поет флейта, гудит барабан, говор, возгласы, <...> песни» [38].

Человек, оказавшийся на праздничной площади, некоторое время пребывал в удивлении и растерянности, а затем незаметно для самого себя оказывался вовлеченным в ярмарочный праздничный водоворот. «Растерянно и восхищенно» чувствовал себя, по словам Всеволода Иванова, всякий, попавший в разгар ярмарочного веселья, ошеломленный грохотом площади [39].

Разумеется, охарактеризовать все, что здесь было представлено, трудно и на данном этапе вряд ли возможно, так как далеко еще не собран и не осмыслен весь материал, не выработаны критерии оценок и методика анализа. Поэтому ограничимся лишь несколькими главами о самых типичных, ярких и наиболее изученных народных увеселениях городской площади XVIII—XIX веков.

Медвежья КОМЕДИЯ

— Позвольте, позвольте!— сказал Собакевич, не выпуская его руки и наступив ему на ногу <...>.
— Прошу прощенья! я, кажется, вас побеспокоил. Пожалуйте, садитесь сюда! Прошу! — Здесь он усадил его в кресла с некоторою даже ловкостию, как такой медведь, который уже побывал в руках, умеет и перевертываться и делать разные штуки на вопросы: «А покажи, миша, как бабы парятся?» или: «А как, миша, малые ребята горох крадут?»

Н. В. ГОГОЛЬ.
Мертвые души

Среди ярмарочных увеселений, которыми так богата бывала праздничная площадь, всегда обращали на себя внимание вожаки с учеными медведями.

И хотя медвежья комедия никогда не была сугубо городским развлечением, мы начинаем наш рассказ именно с нее, поскольку она является одним из древнейших и любимых народных увеселений. Новоторы с четвероногими артистами бродили по дорогам России, показывая свое искусство везде, где можно было заработать и где собиралось достаточное количество народа. Более всего привлекали их, естественно, ярмарки и народные гуляния в больших городах. Ни одна масленичная неделя в Москве прошлого века не обходилась без медвежьего представления. Из года в год подвизались вожаки медведей в Петербурге во время зимних гуляний «под горами» и других массовых праздников. «Косматого мишку и неизбежную спутницу его — „козу бородатую“» упоминает известный очеркист середины прошлого века А. И. Левитов в «Типах и сценах сельской ярмарки» [1]. Обычай водить медведей по городам и селам нашел отражение и у Н. А. Некрасова в его «Генерале Топтыгине». Выступление «рыжего верзилы с медведем» на Самарской ярмарке 1878 года надолго осталось в памяти И. Л. Филатова [2] — деда будущего знаменитого дрессировщика медведей. В 1900 году «Курские губернские ведомости» в одном из февральских номеров сообщали, что во все дни масленой недели куряне могли видеть среди прочих традиционных развлечений и столь любимые народом представления вожаков с медведями и козой.

Многочисленные упоминания об этой потехе встречаются в периодике, беллетристике и мемуарах XIX века.

«Способ прокормления себя посредством потехи досужих и любопытных зрителей шутками и пляскою ученых медведей» является одним «из оригинальных промыслов», составляющих «исключительную особенность русского права»,— писал в прошлом веке знаток русского быта, известный этнограф и публицист С. В. Максимов [3].

Вообще с учеными медведями ходили по России с незапамятных времен, но, к сожалению, сведений об этом сохранилось не так уж много. Какова была медвежья потеха до XVI века — неизвестно, свидетельства последующих столетий говорят о большой популярности ее среди всех слоев населения больших и малых городов, сел, деревень.

Ил. 30

Самыми первыми «медведчиками» на Руси были, вероятно, скоморохи. Адам Олеарий, магистр лейпцигского университета, секретарь голштинского посольства, писал в 1636 году о встреченных им в пути русских комедиантах, обратив особое внимание на кукольников и вожаков пляшущих медведей [4]. В том же году нижегородские попы в челобитной на имя патриарха Иоасафа жаловались на игрецов «с медведи и плясовыми псицами», которые вместе с другими скоморохами собирались у Печерского монастыря в праздник Христова вознесенья «и злыя <...> прелести бесовские деюще» [5].

Медвежья потеха несколько раз упоминается в «Домострое», осуждающем ее как одно из «бесовских угодий», «богомерзских дел», а также в постановлениях и указах 1640-х годов, направленных против всех видов народных развлечений, особенно игрового, массового характера.

Несмотря на запреты и гонения, выпавшие на ее долю, медвежья потеха продолжала существовать, веселя и радуя крестьян и бояр, простых ремесленников и царей, взрослых и детей.

Отказываться от обычаев, освященных веками, не так легко, и сам царь Алексей Михайлович, издав грозный указ 1648 года, по-прежнему тратил большие деньги на бахарей, народных музыкантов, устраивал медвежьи бои и т. п. А воевода В. П. Шереметев самолично жестоко наказал протопопа Аввакума за то, что тот выгнал из села «веселых людей» с медведями. В знаменитом своем «Житии» Аввакум посвятил этому эпизоду несколько строк: «Приидоша в село мое плясовые медведи с бубнами и с домрами, и я, грешник, по Христе ревнуя, изгнал их, и ухари и бубны изломал на поле един у многих и медведей двух великих отнял, — одново ушиб, и паки ожил, а другова отпустил в поле. И за сие меня Василей Петровичъ Шереметев, иловучи Волгою в Казань на воеводство, взяв на судно и браня много <...>, велел меня бросить в Волгу» [6]. Заметим, что Аввакум действовал в данном случае в полном соответствии с царским указом. В «Житии», рассказывающем о другом «ревнителе» раскола — Иване Неронове, отмечена та же характерная черта быта Нижнего Новгорода: «Бе же в граде том наученцем дьявольским множество скомрахов, иже хождаху по стогнам града с бубны и с домрами и с медведьми» [7].

Аввакум и Иван Неронов столкнулись с медведчиками на территории Нижегородского края («в нижегородских пределах, за Кудмою рекою, в селе Григорове» — так точно обозначил место встречи протопоп Аввакум), и это не случайный факт. Северное Поволжье в течение веков поставляло потомственных вожаков и ученых медведей.

Медвежий промысел был занятием древним, традиционным и в землях Великого Новгорода. Известно, например, что в 1570 году Иван Грозный, готовясь к предстоящей свадьбе с Марфой Собакиной, отправил в Новгород специального гонца с приказом доставить в Москву скоморохов с учеными медведями [8]. Правда, после окончательной потери Новгородом независимости в конце XVI века и связанных с этим гонений и массовых переселений ремесленного люда (а скоморошество — одна из самых обычных профессий средневекового города) постепенно сошел на нет и существовавший здесь обычай развлекаться и развлекать при помощи потешных медведей *. Сведения о новгородских поводырях в XVIII и XIX веках очень редки. Хранителем и продолжателем этой традиции оставалось Верхнее Поволжье.

* В XVIII в. местом подготовки «потешных» медведей стала Александро-Невская лавра в Петербурге. Специально для архимандрита Феодосия келейник Карпов обучал молодых медвежат ходить на задних лапах, плясать и делать смешные фигуры. Тут же проходили курс наук и медвежата для Елизаветы Петровны.

Отметим, что именно на Верхней Волге и в Новгородчине особенно был развит культ медведя [9], о чем, кстати, до настоящего времени напоминают гербы Новгорода и Ярославля, а также многочисленные на Русском Севере речки, острова, урочища, селения, названия которых происходят от слова «медведь». На протяжении всего минувшего столетия здесь стойко сохранялись обычаи и поверья, связанные с медведями. Подобное наблюдалось практически у всего населения европейской части: эстонцев, литовцев, вепсов, хантов, манси, мордвы, коми и других. Ил. 22, 23, 24

Большое количество сведений, относящихся к этому, собрано в исследовании В. В. Иванова и В. Н. Топорова, которые впервые отметили закономерность возникновения на данной территории промысла воспитывать ручных медведей: «. . . любопытно, что ходебщики с медведями, как и сами медведи для представления, как правило, брались из Ярославской и Рязанской губерний» [10].

Неудивительно поэтому, что в медвежьей комедии, даже в том виде, как она разыгрывалась в XIX веке, сохранилось немало от древнейшего взгляда на «хозяина» леса.

Почтение, которым окружался выученный медведь, восходит к ранним языческим представлениям о медведе-прародителе, тотеме, к вере в его прямую связь с плодородием, здоровьем, благополучием. В археологии, этнографии, фольклоре, народном прикладном искусстве можно найти большое количество фактов, говорящих о том, что медведь у славян считался магическим животным. И поводыри открыто использовали удерживающуюся в народе веру в чудесную силу медведя, тем более что и сами они еще со времен скоморохов слыли чародеями, кудесниками, «знающими» людьми [11]. Они охотно «лечили» больных. «У кого спина болит — спину помнет, у кого живот болит — горшки накипет, а у кого в боках колотья, он их приколет» — так рекламировал цыган-поводильщик лекарские способности своего медведя в одной из казачьих станиц [12]. Медведь часто ассоциировался с лешим, а через него и с главнейшим представителем славянского языческого пантеона — «скотьим богом» Велесом [13]. В глазах крестьян он был сильнее нечистой силы, мог, например, отвести беду: если спляшет около дома или обойдет вокруг него, то не случится пожара. Вожаки пророчили здоровье человеку, прикоснувшемуся к медведю или, еще лучше, давшему зверю переступить через себя. Они сулили богатую, счастливую жизнь тому, кто пустил к себе почевать хозяина с медведем и в чьем сарае остался медвежий помет [14].

Такое отношение отразилось и на прозвищах, которыми награждался медведь-артист. Везде его именовали почтительно-шутливо «Михайло Потапыч» или «Матрена Ивановна», «почтенный Михайло Иваныч господин Топтыгин», в западных районах — «бурсак», в центральных и волжских — «сергацкий барин».

Эти прозвища — явный пережиток древнейшего явления, ярче всего сохранившегося в обычаях охотников. У всех народов, занимавшихся охотой на медведя, существовал запрет произносить настоящее имя зверя. Оно заменялось разными прозвищами, местоимениями, описаниями. У русских медведя именовали обычно «хозяин», «дедко», «суседушко», «Потапыч», «косолапый» [15]. Среди охотников от отца к сыну передавался наказ: «Не говори про него, не поминай его имени, чтобы не услышал он: не тронет» [16]. Хождение с медведем, пусть даже ученым, было сопряжено с известным риском, поэтому и здесь придерживались обычаев, взглядов, сходных с охотничьими, к тому же поводыри — выходцы из районов, где продолжали жить представления, идущие от тотемистических верований (культ медведя, в частно-

сти),— с детства привыкали смотреть на медведя как на особое существо, стоящее ближе всех других зверей к человеку.

Уважительное отношение хозяина к медведю складывалось и по другой причине. Вожаки по-настоящему привязывались к постоянному своему спутнику. Подчас медведь был единственным кормильцем и становился равноправным членом ватаги, семьи, а позднее — другом и молчаливым собеседником тех поводырей, которые ходили «от себя». Лучше всех сказал об этом герой очерка С. В. Максимова «Сергач»: «Да вот так привык: коли когда поколеет — ссохну с тоски, коли не того еще хуже. Известно, почти свой человек стал, без него хоть спись да пропади,— вот как привык! <...> Вот видишь, старина, сам что ешь или пьешь — ему завсегда уж уделишь. И совесть тебя мучает, коли не отломишь чего, да и он-то таково жалостно смотрит, что кусок не лезет в горло — и все делишь пополам!» [17]

Как и когда медведь из могучего представителя леса, которому поклонялись и которого боялись, превратился в потешное животное?

Историки цирка, обращавшиеся к медвежьей комедии как к одному из источников современного искусства дрессировки, не без основания полагали, что медведь стал главным четвероногим артистом в России прежде всего потому, что звери эти «обильно населяли русские леса и ловить их было относительно просто; медведи легче других хищных животных поддаются дрессировке; стоящий на задних лапах медведь напоминает человека, а это дает большие возможности для проведения различного рода аллегорий, как сатирических, так и юмористических» [18].

Внешнее сходство медведя с человеком было отмечено еще древними людьми, объяснявшими это своим прямым родством с «лесным братом». что вполне укладывалось в систему раннеязыческих представлений. Следы такого «родственного» отношения к медведю сохранялись повсеместно и в XIX веке, отразившись в сказках о медведе-отце или муже, в преданиях и быличках о происхождении медведей. Так, в Вологодской губернии убитую медведицу признавали «за невесту или сваху, превращенную на свадьбе в оборотня» [19]. В Закарпатье говорили: «У медведя есть душа. Он происходит от человека, а именно от мельника. Один мельник взял слишком большую плату за помол, тогда его схватили, и он превратился в медведя» [20]. Нечто подобное утверждали и жители Сибири: «медведь произошел от простого мужика», который однажды вздумал напугать старичка. Старичок оказался богом и покарал обидчика — «Ты меня испугал, и вот за это ты будешь такой, что тебя будут люди бояться: ты будешь реветь, а чтобы люди знали, что ты из человека, ноги твои будут — как человеческие руки» [21].

Сведения, вроде только что приведенных, прочно удерживались в народе, чему в немалой степени содействовали ученые медведи. Присутствуя на медвежьем представлении, С. В. Максимов слышал, как в адрес выступавшего Михайлы Потаныча кто-то из зрителей сказал: «Да и ухватки-то все человечьи! <...> И на лапах-то у него по пяти пальцев, и мычит-то он, словно говорить собирается, а с боку попристальнее глянешь, словно видал где и человека-то такого» [22].

Вернемся к тому, что на протяжении нескольких веков центральные и северные губернии России «обслуживались» поводырями и медведями с Верхней Волги. Традиция эта сохранялась чуть ли не до XX столетия. Особенно славился учеными медведями Сергачский уезд Нижегородской губернии. Видимо, в качестве самой примечательной местной черты, медведь был помещен в нижней части герба города Сергача, а вожака и зверя часто называли одним и тем же прозвищем «сергач», даже если они были из других губерний — Владимирской, Костромской, Ярославской.

22 Герб Ярославля

23 Герб Перми

24 Герб Новгорода

Зная достаточно о волжских медведчиках, их образе жизни, характере выступлений, имея тексты приговоров, к сожалению, ничего нельзя сказать по поводу того, как волгари обучали своих косолапых питомцев. Некоторое представление о существовавших способах и методах народной дрессировки дает история центра медвежьего обучения в Белоруссии.

Полесские леса буквально до XX века изобиловали медведями, и местные жители издавна занимались охотой на них. Нельзя не напомнить, что этот традиционный промысел отразился на гербе небольшого городка Ошмяны, где, подобно Сергачу, в нижней части гербового щита на голубом фоне был изображен медведь. Неудивительно, что именно здесь, в местечке Сморгони (Ошмянский уезд Виленской губернии), был организован целый зверинец, в котором пойманные в окрестных лесах медведи проходили «курс обучения». Предания говорят, будто мысль эта впервые пришла в голову одному из князей Радзивиллов, владевших огромными земельными участками на территории, относящейся теперь к Белоруссии.

Медвежья школа, получившая шутливое название «Сморгонской академии», представляла собой, как писал С. В. Максимов, «особое каменное строение», в котором «каменный пол второго этажа накаливался печью из нижнего этажа» [23].

По другим сведениям, медведей дрессировали в железных клетках с медным дном, опущенных в глубокую яму на половину ее глубины. В каждую клетку загоняли по два-три медвежонка, а в яму клали хворост и валежник, которые поджигались. Обучение состояло в том, что дно клетки, где находились звери, постепенно нагревалось и медвежата вынуждены были вставать на задние лапы, так как на них заранее надевали лапти, а передние лапы оставались незащищенными. Когда становилось особенно жарко, медвежата начинали переступать с ноги на ногу, и в это время дрессировщик бил в бубен. «Так было ежедневно в течение месяца-двух. Потом медвежат выводили из клетки на волю и продолжали упражнения с бубном. При первых же ударах медвежата становились на задние лапы и под звуки бубна переминались без подогрева. Следовало поощрение в виде куска хлеба или моркови» [24].

После обучения молодых медведей подвергали ряду операций: подпиливали когти и зубы, продевали через нос и губы кольцо, некоторым, не в меру «дурашливым», выкалывали глаза. Все это делалось для того, чтобы медведем легче было командовать (дерганье за кольцо причиняло зверю боль, и он вынужден был выполнять приказания хозяина) и чтобы обезопасить поводыря от рассерженного зверя.

Дальнейшая судьба «сморгонских бурсаков» складывалась по-разному. Некоторые из них, самые талантливые, поставлялись в имение к Радзивиллам или продавались русским помещикам и польско-литовским магнатам. Большая часть выученных медведей попадала к цыганам, поселившимся в местечке Мире (недалеко от города Новогрудка Минской губернии) и занимавшимся на службу по уходу за медведями. Именно цыганам «предоставлено было право водить медведей на посторонние потехи и для собственных заработков» [25]. Благодаря этому медведи, обученные в Сморгонах, были известны далеко за пределами Белоруссии. Они демонстрировались на ярмарках Пруссии, Шлезвига, Баварии и Эльзаса, составляя конкуренцию знаменитым венгерским медведчикам. Не стоит думать, что в Европе выступали из России только «сморгонцы», кроме них там появлялись вожаки и из других мест. А. Н. Веселовский считал, что «хождение славянских поводырей на Запад» было традиционным и «могло начаться гораздо раньше XVI века» [26].

25 Вожак с медведем
Лубок. XIX в.

Медвежье училище в Сморгонях просуществовало недолго. С. В. Максимов, побывавший в тех местах в середине прошлого столетия, уже не застал там ни самого этого промысла, ни цыган-поводырей, и даже предания, как показалось ему, были «очень слабы, неточны»[27]. Тем не менее воспоминания о сморгонских медведях и о радзивилловском зверинце дожили среди местных жителей почти до наших дней.

В Сморгонях обучением медведей стали заниматься по прихоти высокопоставленного лица, и само по себе это начинание не дало существенных результатов. Белорусские поводыри сделались популярными только тогда, когда вышли из-под власти Радзивиллов и обрели свободу в работе с медведями. Характерно, что, путешествуя по Западной России и заходя в Европу, они, как правило, не появлялись в Средней России, так как уступали знаменитым волжским коллегам. «Цыгане с медведями решительно никогда не заходят на север»,— свидетельствует С. В. Максимов и указывает одну из причин этого: сморгонские ученики могли выполнять разные «штуки», иной раз бывали и лучше выдрессированы, чем волжские, но их действия не вызывали «таких остроумных приговоров, какими славятся нижегородские сергачи» [28]. Между тем благодаря как раз этим остроумным приговорам медвежья комедия на протяжении веков привлекала к себе всеобщее внимание.

«Приход вожака с медведем <...> составлял эпоху в деревенской заглушной жизни,— писал Д. А. Ровинский,— все бежало к нему навстречу — и старый, и малый; даже бабушка Анофревна, которая за немоготою уже пятый год с печки не спускалась, и та бежит.

— Куда ты это, старая хрычовка? — кричит ей вслед барин.

— Ах, батюшки,— прихлебывает Анофревна,— так уж и медведята то я и не увижу? — и семенит далее» [29].

Подобным образом встречали вожака с медведем не только в русских деревнях. Ярко и образно рассказал об этом Шимановский, бывший свидетелем медвежьего представления в одном из сел на Киевщине: «Когда медведи-плясуны появились в нашем селении, поднялась у нас такая тревога, какой не случалось, быть может, другому и в городе видеть при проезде значительнейшего лица или при разных торжествах. И старики, и мальчики, и женщины с грудными ребенками сбежались, будто пожар тушить, оставив второпях даже хаты свои незапертыми. Один другого давил, один на другого садился, чтобы поближе приглядеться к медведям. Кажись, и небольшое селение, а народа собралась страшная гурьба! будто из земли вылазят люди, подобно муравьям. Зрители этого спектакля столько углубляли свое внимание в предметы своего любопытства, что, кажется, если бы кто и шапки с них посрывал и чуприны пообрезывал, они бы и не слыхали и не видели этого. Вот что значит медведи-плясуны в селении!» [30]

Итак, что же показывали медведи?

Обратимся вновь к рассказу Д. А. Ровинского.

«Представление производится обыкновенно на небольшой лужайке: вожак — коренастый пошехонец; у него к поясу привязан барабан; помощник — коза, мальчик лет десяти-двенадцати, и, наконец, главный сюжет — ярославский медведь Михайло Иваныч, с подпиленными зубами и кольцом, продетым сквозь ноздри; к кольцу приделана цепь, за которую вожак и водит Михайлу Иваныча <...>.

— Нут-ка, Мишенька,— начинает вожак,— поклонись честным господам да покажи-ка свою науку, чему в школе тебя пономарь учил, каким разумом наградил. И как красные девицы, молодицы белятся, румянятся, в зеркальце смотрятся, прихорашиваются. — Миша садится на землю, трет себе одной лапой морду, а другой вертит перед рылом кукиш — это значит девица в зеркало смотрится.

— А как, Миша, малые дети лазят горох воровать. — Миша ползет на брюхе в сторону.

— А как бабушка Ерофеевна блины на масленой печь собралась, блинов не напекла, только сослепу руки сожгла, да от дров угорела. Ах, блинцы! блины! — Мишка лижет себе лапу, мотает головой и охает.

— А ну-ка, Михайло Иваныч, представьте, как поп Мартын к заутрени не спеша идет, на костыль упирается, тихо вперед подвигается,— и как поп Мартын от заутрени домой гонит, что и попадья его не догонит *. И как старый Терентьич из избы в сени пробирается, к молодой снохе подбирается.— Михайло Иваныч семенит и путается ногами.— И как барыня с баб в корзинку тальки да яйца собирает, складывает, а барин все на девичью работу посматривает, не чисто де лен прядут, ухмыляется, знать до Паранькина льна добирается. — Михайло Иваныч ходит кругом вожака и треплет его за ганшик.

<...> Затем вожак пристраивает барабан, а его мальчик устраивает из себя козу, то есть надевает на голову мешок, сквозь который, вверху, проткнута палка с козлиной головой и рожками. К голове этой приделан деревянный язык, от хлопанья которого происходит страшный шум. Вожак начинает выбивать дробь, дергает медведя за кольцо, а коза выплясывает около Михайла Иваныча трепака, клюет его деревянным языком и дразнит; Михайло Иваныч бесится, рычит, вытягивается во весь рост и кружится на задних лапах около вожака,— это значит: он танцует. После такой неуклюжей пляски вожак дает ему в руки шляпу, и Михайло Иваныч обходит с нею честную публику, которая бросает туда свои гроши и копейки. Кроме того, и Мише и вожаку подносится по рюмке водки, до которой Миша большой охотник; если же хозяева тароватые, то к представлению прибавляется еще действие: вожак ослабляет Мишину цепь, со словами: «А ну-ка, Миша, давай поборемся» — схватывает его под силки и происходит борьба, которая оканчивается не всегда благополучно, так что вожаку иногда приходится и самому представлять, «как малые дети горох воруют»,— и хорошо еще, если он отделается при этом одними помятыми боками, без переломов» [31].

Подробнейший и впечатляющий рассказ о разыгрывании комедии в середине минувшего столетия содержится и в очерке С. В. Максимова «Сергач».

Представление, на котором писателю довелось присутствовать, происходило в большом селе, во время летнего церковного праздника. Началось оно с того, что вожак, выбрав посреди села удобное для выступления место, стал зазывать зрителей, выкрикивая нараспев:

«— Ну-ко, Михайло Потаныч, поворачивайся! Привстань, приподымись, на цыпочках пройдись: поразломай-ко свои старые кости. Видишь: народ собрался подивиться да твоим заморским потяпкам поучиться».

Как и следовало ожидать, «в одну минуту на заманчивый выкрик сбежалась толпа» со всех концов села. «Плотно обступила глашатая густая и разнообразная стена зрителей».

Следующий момент игры вожака был рассчитан на то, чтобы расположить собравшихся к себе, создать атмосферу доброжелательства. «По приказу хозяина, немилосердно дергавшего за цепь, медведь кланялся на все четыре стороны, опускаясь на передние лапы и уткнув разбитую морду в пыльную землю.

— С праздником, добрые люди, поздравляем! — приговаривал хозяин при всяком новом поклоне зверя, а наконец, и сам снял свою измятую шляпу и кланялся низко».

* Или же: «А как бабы на барскую работу не спеша бредут? — Мишенька едва передвигает лапу за лапой.— И как бабы с барской работы домой бегут?— Мишенька принимается шагать бегом в сторону» (примеч. Д. А. Ровинского).

И только теперь началось собственно медвежье представление. Под задорную песню вожака парень, наряженный козой, «начинает дергать за веревочку, отчего обе дощечки, из которых сооружена морда (маска «козы».— *А. И.*), щелкают в такт уродливым прыжкам парня, который, переплетая ногами, время от времени подскакивает к медведю и щекочет его рогами маски, стуча беспрерывно в барабан. Это заставляет зверя вставать на дыбы и «опять и опять делать круг под веселое продолжение хозяйской песни. <...> Медведь огрызается, отмахивает козу лапой, но все-таки приседает и подымает пыль». Зрители чрезвычайно довольны: «девки хохочут и толкают друг дружку под бочок, ребята уговаривают девок быть поспокойнее и в то же время сильно напирают вперед, отчего место пляски делается все у́же и у́же и Тонтыгину собственною спиною и задом приходится очищать себе место».

Кульминацией медвежьей потехи опять-таки является та часть представления, где Мишка выполняет несколько заученных движений, а хозяин комментирует их. При этом создается впечатление, будто медведь понимает человеческую речь и по-своему, по-медвежьи отвечает на вопросы, пантомимически изображает то, о чем его просят.

«— А как, Михайло Потапыч, бабы на барщину ходят? — выкрикнул хозяин и самодовольно улыбнулся.

Михайло Потапыч прихрамывает и, опираясь на палку, подвигается тихонько вперед, наконец, оседлал ее и попятился назад, возбудив неистовый хохот <...>.

— А как бабы в гости собираются, на лавку садятся да обуваются?

Мишук садится на корточки и хватается передними лапами за задние <...>» [32].

Не станем приводить весь довольно длинный рассказ Максимова. В целом здесь разыгрывалось действо, очень похожее на то, с которым нас познакомил Д. А. Ровинский. После основной части комедии, когда медведь проиллюстрировал все прибаутки хозяина, он также подмигивал под себя «вечно неприязненную козу-барабанщика, когда тот <...> схватился с ним побороться», затем снимал «с хозяйской головы шляпу и, немилосердно комкая», надевал ее на себя, «к немалому удовольствию зрителей», которые, чуть прочнее замечал Максимов, начинали пятиться «в то время, как мохнатый артист, снявши шляпу и ухватив ее лапами, пошел по приказу хозяина за сбором. Вскоре посыпались туда яйца, колобки, ватрушки с творогом, гроши и другая посильная оплата за потеху» [33].

Подобные представления пользовались неизменной популярностью, и постепенно наиболее смешные и удачные прибаутки стали брать на вооружение и вожаки-нерусские, прежде довольствовавшиеся простой демонстрацией ученого, ручного медведя, исполняющего несколько несложных команд. Уже и поводильщики-цыгане (а их к середине XIX века появилось очень много) с приговорами и под барабанный бой «заставляли медведя ходить на задних лапах и представлять: как бабы пьяные падают, как ребята горох воруют; заставляли кланяться почтеннейшей публике, держать в лапах хозяйскую шапку для сбора медяков и пить водку; возить на себе хозяина и реветь. Товарищ поводильщика в это время представлял козу, закрывшись каким-то мешком, из отверстия которого выставлялась деревяшка, изображавшая собою козью морду» [34].

В 1860-е годы в Княгининском уезде Нижегородской губернии А. С. Гацинский записал «приговариванье» от вожака-татарина с теми же традиционными приказаниями медведю изобразить, как «княгини, боярыни, гостиные дочери крутятся, белятся, в чисты зеркала смот-

26 Поводырь с медведем
Богородская игрушка. XIX в.

рятся, из-под ручки выглядывают, по мысли себе женихов выбирают», как «старые старушки на господскую работу ходят», как теща «для зятя блины пекла, угорела, головушка заболела» и т. п.[35]

Как видим, в прошлом столетии медвежья комедия жила полной жизнью. Оформилось же представление с ученым медведем, надо полагать, намного раньше. Во всяком случае, во второй половине XVIII века оно приобрело уже вполне законченный вид и во многом было сходно с теми спектаклями, какие разыгрывались в середине следующего столетия. К такому выводу приводит сравнение записей XIX века с первым описанием медвежьего спектакля, помещенным в «Санкт-Петербургских ведомостях» за 1771 год:

«Для известия: Города Курмыша Нижегородской губернии крестьяне привели в здешний город двух больших медведей, а особливо одного отменной величины, которых они искусством своим сделали столь ручными и послушными, что многие вещи, к немалому удивлению смотрителей, по их приказанию исполняют, а именно: 1) вставши на дыбы, присутствующим в землю кланяются и до тех пор не встают, пока им приказано не будет; 2) показывают, как хмель вьется; 3) на задних лапах танцуют; 4) подражают судьям, как они сидят за судейским столом; 5) натягивают и стреляют, употребляя палку, будто бы из лука; 6) борются; 7) вставши на задние ноги и воткнувши между оных палку, ездят так, как малые ребята; 8) берут палку на плечо и с оною маршируют, подражая учащимся ружьем солдатам; 9) задними ногами перебрасываются через цепь; 10) ходят, как карлы и престарелые, и, как хромые, ногу таскают; 11) как лежанка без рук и без ног лежит и одну голову показывает; 12) как сельские девки смотрятся в зеркало и прикрываются от своих женихов; 13) как малые ребята горох крадут и ползают, где сухо — на брюхе, а где мокро — на коленях, выкравши же, валяются; 14) показывают, как мать детей родных холит и как мачеха пасынков убирает; 15) как жена милого мужа приголубливает; 16) горох из глазу вычищают с удивительною бережливостью; 17) с не меньшею осторожностию и табак у хозяина из-за губы вынимают; 18) как теща зятя потчевала, блины пекла и угоревши повалилась; 19) допускают каждого на себя садиться и ездить без малейшего супротивления; 20) кто похочет, подают тотчас лапу; 21) подают хозяину шляпу и барабан, когда козой играет; 22) кто поднесет пиво или вино, с учтивостью принимают и, выпивши, посуду назад отдавая, кланяются. Хозяин при каждом из вышеупомянутых действий сказывает замысловатые и смешные приговорки <...> Все вышеупомянутое показано быть имеет в праздничные дни в каруселном месте противу церкви Николая чудотворца по полудни к 6 часу. Первые места по 25 коп., вторые по 15 коп., а последние по 5 коп. с человека. Смотрители впускаемые будут за плату наличных денег»[36].

Наличные деньги, расценка мест, объявление — так город подчинял себе древнейшее зрелище, уравнивал с другими площадными развлечениями. Однако медвежья потеха чувствовала себя неловко в таких «цивилизованных» условиях, настоящее ее место было на деревенской площади, на окраинных улицах больших городов, среди стихийно собравшихся простых зрителей, и, заметим,— она так и не попала на подмостки балагана, не стала одним из номеров заранее продуманной и отрепетированной программы.

Исторически комедия оказалась связанной с тем кругом явлений, который или был слишком далек от ярмарочной городской культуры или существовал параллельно с ней. Об одном из древнейших слагаемых — вере в сверхъестественную, магическую природу и возможности медведя — речь уже шла. Остатки, следы этих представлений еще жили в

27 Медведь с козою
Лубок. Вторая четверть XIX в.

сознании простого народа и зачастую мешали превращению медвежьей комедии в чистое развлечение, зато позволили ей сблизиться с обрядовым весельем, прежде всего с ряжением.

О ряжении будет сказано чуть ниже. Пока же остановимся на другом. Внимательное знакомство с описаниями медвежьих представлений дает основание говорить о том, что полная медвежья комедия XIX века состояла из трех основных частей, которые могли идти в любой последовательности, но чаще разыгрывались в таком порядке: пляска медведя с «козой», выступление зверя под прибаутки поводыря, борьба медведя с хозяином или «козой».

Когда в середине прошлого века известный историк И. Е. Забелин принялся за изучение старинного русского быта и, в частности, домашнего быта русских царей XVI—XVII столетий, он обратил внимание и на обычай развлекать царей при помощи медведей. «Медвежья потеха, — читаем в его исследовании,— была разнообразна, но вся она распределялась, собственно, на три статьи: медвежья травля, медвежий

бой и медвежья комедия, если правильно будет так назвать медвежьи представления с поводчиками, то есть с неизменною его спутницею ряженою козою»[37].

О единоборстве и травле, которые устраивались в Москве (преимущественно в Кремле) в XVI—XVIII веках, сохранились довольно подробные рассказы, написанные очевидцами, в основном иностранцами. Что же касается собственно медвежьей комедии — выступления медведя с «козой» под прибаутки хозяина, то она была описана впервые лишь в XVIII веке. Наиболее полные, обстоятельные записи относятся ко второй половине XIX — началу XX века. Медвежий бой, по словам Забелина, представлял собой «самое обычное зрелище во дворце» задолго до XVII столетия[38]. К тому времени, о котором пишет историк, единоборство человека с медведем, как демонстрация силы, ловкости и мужества, было особенно популярно. Состязания такого рода устраивались не только для государей, но и на потеху народу, причем бороться с медведем выходили как специально взятые для этой цели служители царского «ловчего пути», так и «любители-непрофессионалы»: стрельцы, дворовые, чиновники, дети боярские[39].

Травля медведей также являлась старинным развлечением. В описываемое Забелиным время дикие медведи поставлялись прямо из лесу в большом количестве в царский «псаренный двор» и употреблялись для травли, которую устраивали по праздникам в Кремле «на заднем государевом дворе», а на масленой неделе «на Москве-реке для всенародного зрелища и увеселения»[40]. Еще в 1860-е годы травля привлекала толпы народу, о чем можно судить по многочисленным афишам и объявлениям в газетах. Славились такими зрелищами Тверская и Рогожская заставы Москвы и Нижегородская ярмарка[41].

Кроме единоборства и травли И. Е. Забелин называл еще и медвежью комедию — представление вожака с ученым медведем, не приводя, впрочем, описания этого зрелища. Вероятно, ученый не располагал достаточным материалом по отношению к XVI—XVII векам. Спустя два столетия выступления вожака и медведя объединили, изменив и переосмыслив все основные виды медвежьих развлечений (борьбу, травлю, номера с дрессированным зверем); вобрали они в себя и элементы святочного ряжения.

Опираясь на разыскания И. Е. Забелина, А. А. Белкин пришел к выводу, что «в XVI веке каждая часть имела характер развитого, развернутого действия, <...> позже две из трех частей медвежьей потехи <...> потеряли самостоятельное значение, превратившись во вспомогательные, почти декоративные атрибуты потехи» (имеются в виду борьба и травля), третья же часть — комедия — продолжала пользоваться популярностью и успехом главным образом потому, что строилась «на использовании одной из генеральных линий народного творчества, где главенствовали сатира, пародия, гротеск»[42].

Думается, развитие медвежьей потехи шло в несколько ином направлении.

К XIX веку единоборство как массовое зрелище прекратило свое существование, а травля по-прежнему собирала толпы народа, но она приобрела другие формы[43]. Собственно медвежья комедия жила самостоятельной активной жизнью и уже не воспринималась частью многосоставной медвежьей потехи.

В допетровской Руси, когда игры с дикими животными устраивались часто и широко, вожаки с ручными медведями разыгрывали сценки борьбы и травли как комический, смеховой вариант серьезного зрелища, снижая и пародируя его. Такие комические интермедийные вставки характерны для многих театрализованных ранних представлений

(народная драма, школьный театр, средневековые мистерии). На этом основаны и многие клоунские номера в корриде, родео: здесь человек прекрасно владеет своим искусством и может укрощать, побеждать животное, веселя и пародируя; в цирке же обыгрывается мнимая неумелость человека и мнимая дикость животного. Эта ситуация прямо противоположна корриде, но использует сходный принцип: невозможность справиться с дрессированным животным — хорошо отработанный, отрепетированный трюк. Таким образом, в медвежьей комедии элементы борьбы и травли появились не после того, как потеряли свое самостоятельное значение, а всегда были в ее составе. Отделившись от других потех, медвежья комедия сохранила в себе и комическую борьбу вожака или «козы» с медведем и комическую травлю в виде «иляски» медведя с козой-барабанщицей. Правда, в XIX веке этот эпизод напоминал настоящую травлю лишь отдаленно, сближаясь скорее с зимним ряжением.

Коза и медведь — непременные участники святочного, рождественского обхода дворов, ряжения, так как эти животные у славян (и у многих других народов Евразии) издавна связаны с культом плодородия. Не имеет смысла здесь приводить огромный сравнительный материал по различным древним и современным народам, где козел и медведь олицетворяли благополучие и плодородие. Этот факт хорошо известен и изучен как нашими, так и зарубежными исследователями. Для нас достаточно вспомнить святочные колядки и щедривки с постоянным упоминанием козы и чрезвычайно распространенную в народе веру в то, что медведь оделяет здоровьем, что бездетная женщина, если она хочет иметь детей, должна сплясать с медведем, а также широко прослеживаемую связь медведя со свадьбой, с брачной символикой [44]. Ил. 27, 28, 29

Поэтому фигуры, замаскированные вожаком и медведем, традиционно входили в состав процессии ряженых, как это было, например, в городе Васильсурске Нижегородской губернии: «третья группа водит медведя на цепи, и все бывают одеты сообразно этому представлению: один изображает мишку, другой козу, третий скрипача или барабанщика. Эта группа особенно доставляла удовольствие девицам» [45].

Среди жителей Казани на святках обычно разыгрывали сценку с медведем, козой и поводильщиком. «В этой игре,— сообщал корреспондент Русского географического общества,— участвуют обыкновенно трое мужчин. Представляющий медведя наряжается в вывороченный тулуп, представляющий козу тоже надевает вывороченный тулуп и приделывает себе рога, а также бороду изо льна. Поводильщик надевает высокую крестьянскую шапку и какую-нибудь сермягу, вместо цепи употребляется веревка. Игра состоит в подражании настоящему поводильщику с животным» [46].

В свою очередь реальный вожак с живым медведем органично вливались в шествие ряженых, хотя само по себе участие живого медведя в процессии ряженых — явление довольно редкое.

До нас дошли сведения о том, что в Новгородской губернии вожак с медведем вместе с «окрутниками» (так называли здесь ряженых) ходили по «поседухам», где разыгрывали в целом типичную медвежью комедию, завершавшую собой все представления ряженых [47].

Сходство медвежьей потехи с ряжением вызывает вопрос об их исторической взаимосвязи. Создавались ли эти явления народной культуры одновременно, или одно предшествовало другому? В XIX веке налицо мирное сосуществование этих развлечений. Такое состояние — результат долгого переосмысления, итог той эволюции, которую претерпел образ медведя в практике и сознании человека. Исторически ряжение предшествует игре с живым зверем. У народов, где за-

фиксирован развитый культ медведя, живой зверь не мог принимать участие в шаманских праздниках или в охотничьих играх. Действия с медведем, да еще окрашенные комизмом, становятся возможными лишь тогда, когда происходит переакцентировка внутри обряда — игровое, зрелищное начало выходит на первый план, заслонив более или менее полно магическую функцию.

Точно так же ряжение, превратившись из обрядового действа в одну из форм традиционного развлечения, включило в себя и сценку вожака с медведем, «подарив» представлению с живым зверем персонаж из своего богатого арсенала образов — ряженую козу.

Обращает на себя внимание такая деталь: в зимних обходах дворов могли принимать участие и живой медведь, и живая коза, но при этом действовали они всегда отдельно. На пару с медведем (живым или ряженым) выступал только маскированный козой человек. И дело здесь, видимо, не в том, что нелегко было объединить в одном номере таких разных животных, как медведь и коза. В цирке встречаешь и не такие сочетания, хотя козел — трудно поддающееся дрессировке животное и условия быта бродячего медведчика нельзя сравнить с условиями даже кочевого цирка. Гораздо важнее другое — у медвежьей потехи была иная цель, иная эстетика.

Пожалуй, наиболее сильная комическая ситуация возникала тогда, когда представление разыгрывалось не двумя ряжеными (такое бывало очень часто), а настоящим медведем и переодетым козой человеком: животное (медведь) подражало действиям людей, а человек («коза») изображал животное. Каждый делал не свое дело, поменявшись местами друг с другом, создавая праздничную, смеховую атмосферу, где все не так, все наоборот, поэтому смешно [48]. Даже песня, сопровождающая танец козы и медведя, не настоящая песня, а нескладуха, смесь детской потешки с небылицей:

Ну-ко, Миша, попляши,
У тя ножки хороши!
Тили, тили, тили-бом
Загорелся козий дом:
Коза выскочила,
Глаза выпучила,
Таракан дрова рубил,
В грязи ноги завязил [49].

Поскольку медведь был главным героем представления, все внимание было приковано к нему. В первую очередь обыгрывалась сама фигура медведя. Как только зверь становился на задние лапы, человек невольно начинал сравнивать его с собой, соотносить с разными типами людей. И тогда вдруг оказывалось, что пластика медведя, его внешний облик: неуклюжесть, косолапость, нечленораздельная «речь» (рев, ворчание) — все это черты недалекого, нескладного, добродушного, иногда полусонного и обычно невезучего простолюдина — традиционного комического персонажа многих фольклорных жанров. Непропорциональная с человеческой точки зрения анатомия медведя делала возможным использование разных смешных ходов; например, короткие ноги зверя создавали впечатление спадающих штанов. Прием этот, как и обыгрывание короткошеести, и сегодня на вооружении цирковых артистов, выступающих с дрессированными медведями.

И все же в комедии главным образом обыгрывались медвежьи движения, жесты. «Ни текст вожака, ни действия медведя самостоятельной ценности не представляют», — пишет А. А. Белкин [50], и в целом он прав, хотя отдельные приговоры, особенно сатирического плана, инте-

28 В Марьиной роще
Лубок. 1858

29 «А ну-тка, Мишенька Иваныч!»
Лубок. 1878

ресны уже потому, что вожак позволял себе говорить о запрещенных вещах вслух и недозволенным тоном.

Ограниченные, элементарные действия и жесты медведя вызывали смех лишь тогда, когда их сопровождали пояснения хозяина. Смеялись неожиданной трактовке медвежьих жестов, смелым сопоставлениям их с поведением людей. Примеры брались всегда из обыденной жизни, и степень комизма была самой разной: от беззлобного, доброго юмора (как малые ребята на палочке катаются и за горохом лазят) и снисходительной насмешки (как старательно девицы румянятся, в зеркало смотрятся) до едкого, злого высмеивания солдатской муштры, сатирического изображения обычаев крепостного права (как барыня оброк собирает, барин «ухаживает» за крепостными девушками, бабы на барщину и с барщины ходят), поведения тех, кто живет крестьянским, народным трудом (бары, купцы, попы).

Подход народных медведчиков к работе со зверем и их цели отличались от тех, которые имеются в современном цирке. Белкин верно отметил, что вожаки «умели извлекать эффект именно из неуклюжести» медведей [51]. В самом деле, наш цирк не ставит своей задачей с помощью животных показать пародии, карикатуры на людей (если это не клоунада), главная цель цирковых номеров с животными — научить их делать то, что, казалось бы, доступно только человеку. Когда современные цирковые медведи играют, скажем, в хоккей, зрителям весело оттого, что они удивлены их неожиданным мастерством, что необычно, интересно, смешно, даже трогательно видеть медведей в такой роли. Это вовсе не пародия на человеческую спортивную игру, а демонстрация способностей животных, таланта и терпения дрессировщика.

Смех, который сопровождал действия медведя под прибаутки вожака в народном медвежьем представлении, был качественно иным. В центре внимания оказывалась карикатура, поэтому от медведя не требовалось отточенности движений и мастерства, скорее наоборот — чем более грубо, неуклюже он исполнял то, что ему наказывал хозяин, тем большего эффекта добивался: ощутимее, сильнее снижалось действие пародируемого им человека, выявлялась его нелепость, недостойность или, напротив, подчеркивалась умелость (девки с коромыслом ходят), проворство (подражание детям), нежность (мать ласкает детей). Поэтому основная нагрузка падала на текст, сопровождающий жесты медведя, и успех во многом зависел от того, насколько поводырь бывал бойким на язык, как он умел подать своего медведя, обыграть его неуклюжие, однообразные движения.

Медвежья потеха знала и другой смех, близкий тому, который можно услышать в современном цирке. Он возникал, когда медведь не пародировал, а старался подражать человеку. Это относится к пляске медведя с козой и к тем номерам, где необходимым было мастерство зверя, его вышколенность, например при обходе зрителей с шапкой в конце представления, при вынимании табака из-за губы хозяина.

Вторая половина XIX века, точнее, события, последовавшие за реформой 1861 года, внесла немало нового в крестьянскую жизнь. Многое устарело, перестало соответствовать новому жизненному укладу и мировоззрению трудового народа, поэтому ушло в прошлое. Медвежья потеха оказалась как раз таким явлением. Исчезновение этого вида народного искусства было ускорено деятельностью организованных во второй половине века обществ покровительства животным, указом сената о запрещении медвежьей комедии и убийстве всех дрессированных животных [52], а также увеличением числа зверинцев и цирков.

В конце века ученых медведей охотно покупали владельцы разных балаганов, выставляя их в качестве приманки на наружных балконах.

В крупных городах вожаки с медведями продолжали выступать и в конце XIX и даже в первой четверти XX века. Правда, число их сильно уменьшилось, да и настоящее традиционное представление удавалось посмотреть все реже. Вместо развернутого спектакля показывали один-два номера из прежнего репертуара. Изредка вожаки с медведями встречались и в середине 1920-х годов [53], их можно было видеть даже в Москве. Хотя собственно медвежьей потехи уже не было и водили в основном медвежат, а все «представление состояло в борьбе вожака с медвежонком», по давней традиции «на это зрелище собирались большие толпы народа» [54]. По воспоминаниям В. Легата, тогда же в Москве выступала группа из вожака, медведицы и медвежонка, разыгрывавшая несколько традиционных номеров медвежьей комедии.

«Марьиванна — старенькая, взъерошенная <...>. Рядом со старенькой Марьиванной — ее внук, такой же взлохмаченный, растерянный <...>. По вот грозно свистит в воздухе кнут, и лохматая Марьиванна тяжело подымается на задние лапы.

— А ну, покажи, как девки за водой ходят, — кричит в самое ухо Марьиванне ее «импресарио».

И Марьиванна (бедная Марьиванна!) с медвежьей грацией закидывает кнутовище за шею и медленно, лениво раскачивается. А маленький внук, <...> награжденный кем-то целым литром молока, тянет его прямо из горлышка под разухабистое, надоедливое:

— Как мужик напивается да в грязи валяется...

Повальспровав, даже покатавшись верхом на палочке, Марьиванна заканчивает сеанс. Утомился и маленький имитатор...» [55].

К 1930-м годам поводыри с учеными медведями исчезли. Кончилась эпоха медвежьей потехи. Отныне медведи выступают в цирках.

КАССА

КУКОЛЬНЫЕ представления

Комедию с Петрушкою,
С козою с барабанщицей
И не с простой шарманкою,
А с настоящей музыкой
Смотрели тут они.
Комедия не мудрая,
Однако и не глупая,
Хожалому, квартальному
Не в бровь, а прямо в глаз!

А. Н. НЕКРАСОВ.
Кому на Руси жить хорошо

Кукольные спектакли, как и медвежья потеха, не были рождены городской площадью, однако в системе народно-площадных увеселений им принадлежало одно из главных мест. Легкие на подъем, ведущие бродячий образ жизни медведчики и кукольники разыгрывали свои представления в городах и дачных местах, в больших селах и малых деревнях, иногда прямо на дороге — везде, где собирался народ, готовый посмотреть их выступления.

Подобно ученым медведям, куклы когда-то входили в репертуар скоморохов.

Первые сведения о русских народных кукольниках в составе скоморошьей ватаги содержатся в дневнике уже упоминавшегося Адама Олеария, проезжавшего Россию в составе голштинского посольства в тридцатые годы XVII века. Рассказывая о многочисленных бродячих увеселителях, он отметил: «...вожаки медведей имеют при себе таких комедиантов, которые, между прочим, тотчас же могут представить какую-нибудь шутку или klücht (шалость), как это называют голландцы, с помощью кукол. Для этого они обвязывают вокруг своего тела простыню, поднимают свободную ее сторону вверх и удерживают над головой таким образом нечто вроде сцены (Theatrum portale), с которою они и ходят по улицам и показывают на ней из кукол разные представления» [1]. Это краткое, но выразительное описание дополняет рисунок, сделанный самим Олеарием в том же 1636 году и прямо относящийся к приведенному отрывку из его дневника. На рисунке изображены вожак с пляшущим медведем и кукольник, разыгрывающий какую-то сценку. Ил. 30

Скудность материала не позволяет с достаточной уверенностью говорить о том, что же представлял собой народный кукольный театр в России XVII—XVIII столетий. Собственно, зарисовкой А. Олеария и исчерпываются наши сведения о кукольниках XVII века [2]. От XVIII века сохранились многочисленные известия о выступлениях в крупных горо-

30 Выступление скоморохов на Руси в 1630-е гг.
Гравюра с рисунка А. Олеария. XVII в.

дах иностранцев [3] и случайные, единичные свидетельства существования русских увеселителей, тешивших народ игрой кукол [4].

Что же касается XIX века, то есть все основания говорить: кукольное искусство в этом столетии процветало, являясь одним из самых обычных и популярных увеселений ярмарки и городской праздничной площади.

Еще в 1801 году на Сокольничьем поле Москвы успешно выступали «вертящиеся марионетки», развлекая народ в связи с коронацией Александра I [5]. А в 1813 году князь Н. М. Долгорукий, побывавший на Нижегородской ярмарке, записал в дневнике, не скрывая своего господского пренебрежения к увиденному: «Черпь толпится в свои зрелища: для нее несколько привозится кукольных комедий, медведей на привязи, верблюдов, обезьян и скоморохов. Из всех сих забав мне случилось зайтить на одну кукольную комедию. Описывать нечего: всякий видал, что такое; для меня нет ничего смешнее и того, кто представляет, и тех, кои смотрят. Гудочник пищит на скрипке; содержатель, выпуская кукол, ведет за них разговор, наполненный чухи (чепухи.— *Л. И.*). Куклы между тем щелкают лбами, а зрители хохочут и очень счастливы. Всегда мне странно казалось, что на подобных игрищах представляют монаха и делают из него посмешище. Кукольной комедии не бывает без рясы. Я нахожу, что это вовсе неприлично, и дивлюсь, как это позволяется. Со временем так приучат народ видеть черпеца деревянного с бабой в комарицкой, что и на живого старца будут с теми же помышлениями посматривать» [6]. Однако то, что возмущало Долгорукого и прочих господ, с восторгом принималось зрителями из народа, ценившими любую сатиру на духовенство.

«Кукольные комедии», «китайские тени» оказались упомянутыми среди других традиционных забав во время масленичных гуляний «вокруг Невских гор» в путеводителе 1816 года по Санкт-Петербургу [7].

Мимо кукольных представлений не прошла и «Северная пчела», поместившая в 1825 году отчет Ф. В. Булгарина о петербургском гулянье «под качелями»: «Вхожу в балаган: здесь куклы топорной работы прыгают за растянутым полотном и фигляры испорченным русским наречием разговаривают между собою через гребешок и перышко. Кончилось дракой кукол!» [8] В рассказе об увеселениях на масленичной неделе 1839 года та же газета поведала мимоходом про один из балаганов следующее: «В 7-ом нумере кукольная комедия,— ее довольно видим мы круглый год» [9].

Кукольным театром увлекались все, но принадлежность к определенному кругу общества диктовала выбор того или иного вида кукольного искусства. Так, в обычные дни перед привилегированной состоятельной публикой выступали почти исключительно иностранцы, имевшие возможность давать объявления о своих спектаклях в газетах и снимавшие на время гастролей особые помещения (частные дома, дорогие балаганы), входная плата в которые была довольно высокой. Среди иностранцев преобладали марионетисты и демонстраторы механических фигур. К примеру, в 1759—1762 годах в Петербурге подвизался Фриц Антон Заргер. В его репертуаре были пьесы «О Докторе Фавсте» и «Храбрая и славная Юдифь», разыгрывались они с помощью «больших итальянских марионетов или кукол длиною в два аршина, которые по театру свободно ходить и так искусно представлять себя будут, как почти живые» [10]. В 1802 году в Петербурге «некий Косперо Живанети представлял театр марионеток» [11]. «В ноябре и декабре 1823 года в Москве иностранцам Норбеку, Гарве и Фе разрешили устроить театр марионеток» [12].

Внимание «высоких» ценителей привлекала зрелищность представле-

ния, а точнее, его «механизация». Кукольный театр по существу находился в одном ряду с модными тогда (середина XVIII — начало XIX века) музыкальными шкатулками, играющими табакерками, заводными игрушками, часами, в которых через определенные промежутки времени что-то появлялось, двигалось, звучало, да и прочими механическими диковинками. Газеты того времени пестрят сообщениями о фиглярах, вроде Ивана Ламина, показывавшего механические фигуры, «кои разнообразно танцевали без всякого к ним прикосновения по удивительной, никогда не слыханной музыке» [13], или безымянного немецкого художника, чья «механическим образом сделанная машина представляет почти живого старика из Швабии, у которого движутся глаза и всякий член. Сей старик ответствует на всякий вопрос громко и явственно; сказывает, сколько ему лет; узнавает цвет платья; не дается в обман: если положат к нему в ящик деньги, то он, выняв, рассказывает, в котором году и в каком месте монета чеканена; также курит табак, умеет играть в карты и в тавлей, да и многие другие удивления достойные показывает действия» [14].

Бесспорно, гастроли иностранных кукольников оказали большое влияние на формирование русского кукольного театра, прежде всего в Москве и Петербурге, где они выступали часто и подолгу. С начала XIX столетия кое-кто из них даже оставался в России на постоянное жительство, продолжая заниматься своим ремеслом. Когда же им удавалось немного разбогатеть, то нередко нанимали русских работников, которым выдавали шарманку и набор кукол, расплачиваясь определенным процентом с дневной выручки.

Простое население в будни довольствовалось выступлениями бродячих шарманщиков. Некоторые из них ходили «со старого фасона шарманкой-шкафчиком и танцующими в нем куклами» [15] — отзвук той же моды на механические, заводные развлекательные вещи. Такие шарманки в середине прошлого века, по словам Д. В. Григоровича, демонстрировали «презанимательное зрелище: Наполеона в синем фраке и треугольной шляпе, вертящегося вокруг безносых дам, с ног до головы облепленных фольгою. Если владелец этого сокровища итальянец, то он непременно вступит с вами в разговор и, объясняя значение каждой куклы порознь, не утерпит, чтобы не выбранить хорошенько Наполеона и бог весть почему кружащихся с ним австрийских дам» [16]. Ил. 31, 39

Обычно шарманщики в XIX веке разыгрывали комедию с Петрушкой. Об этом любимом народном кукольном герое речь пойдет далее, а пока несколько слов о других видах кукольного театра, которые хотя и не могли сравниться с «Петрушкой» по степени популярности, известности, но занимали среди народных развлечений довольно заметное место.

В первую очередь это относится к вертепным представлениям. С давних времен во многих странах Европы было принято на Рождество устанавливать посреди церкви ясли с фигурками богородицы, младенца, пастухов, осла и быка. Постепенно обычай этот перерос в целое действо, иллюстрирующее с помощью кукол евангельский рассказ о рождении Иисуса Христа, поклонении ему пастухов и волхвов, о жестоком вифлеемском царе Ироде.

Рождественское кукольное представление получило большое распространение в католической Польше, откуда перешло на Украину и в Белоруссию. Разыгрывалось оно в специальном переносном ящике (польская шопка, украинский вертеп, белорусская батлейка), сооруженном из тонких досок или картона. Внешне такой театр напоминал домик, разделенный на два-три яруса (существовали и простые одноэтажные ящики). Одна сторона домика завешивалась материей или закрывалась Ил. 32, 33, 34, 35, 36

ставнями. Во время представления занавес раздвигался и ставни открывались. Куклы, закрепленные на стержнях, двигались по прорезам в полу. За ящиком, кроме водящего, помещался хор и музыканты. По традиции, идущей еще от мистериальной сцены, события, связанные с рождением Христа, разыгрывались на верхнем ярусе, а эпизоды с Иродом — на нижнем. В соответствии с этим верхний этаж оклеивался голубой бумагой, в центре изображалась пещера с домашними животными, яслями и младенцем, над пещерой прикреплялась звезда; нижний этаж обклеивали яркой цветной бумагой, посредине здесь стоял трон Ирода, а справа и слева имелись двери, через которые куклы появлялись и уходили. Постепенно религиозная часть представления ужималась, оттеснялась все разрастающейся светской половиной, где без видимой внутренней мотивировки и логики нанизывались сценки бытовые и исторические, комедийные и сатирические или просто зрелищные: танцующие пары, маршрующие солдаты и т. п. Это наивное действо сыграло весьма заметную роль в развитии национальной культуры (главным образом театра) Польши, Украины и Белоруссии. Ему посвящена многочисленная литература [17].

В России вертеп не получил такого распространения, как у ближайших западных соседей. Не стал он и повсеместным ярмарочным развлечением. Однако на юге России, на границе с Украиной и Белоруссией, вертепы довольно часто встречались на ярмарках и городских гуляньях.

Кроме того, русским кукольникам пришелся по вкусу сам принцип свободного соединения сценок в вертепе: им широко пользовались не только кукольники, но и раешники, балаганные деды и другие ярмарочные лицедеи.

Исследователями установлено, что вертепные представления проникли в Россию двумя путями, и соответственно этому существовали две традиции русского вертепа, восходящие одна к украинским, а другая к белорусским источникам [18]. Укрепившись в разных местах (Сибирь — украинская традиция; Смоленская, Псковская, Новгородская губернии — белорусская), вертепная драма развивалась тем не менее в одном направлении: она теряла религиозную часть, связи с «Царем Иродом» становились все более слабыми, персонажи и ситуации переосмыслялись, обретали русский колорит, вводились в большом количестве русские герои и сценки.

В Сибири, куда вертепный «Царь Ирод» был завезен украинскими семинаристами еще в XVII веке*, на протяжении XVIII и первой половины XIX века происходило не только обрусение драмы, но и осовременивание ее. Убыстрялся отход ее от религиозного содержания. Процесс этот не завершился, так как «представления «Царя Ирода», вышедшие из-под идеологического контроля церкви, были запрещены местным архиереем» [19] где-то в середине прошлого века и, видимо, больше не разыгрывались.

В европейской части страны в XIX веке, под влиянием белорусской батлейки, эта традиция продолжала развиваться.

В 1860-е и 1870-е годы один из вариантов ее видел в Смоленске этнограф В. Н. Добровольский, который текстуально записал всего две сцены, а остальные пересказал [20]. Представление, как описал его В. Н. Добровольский, состояло из двух частей. Первая в четырех сценах (с волком, Рахилью, отшельником и смертью) рассказывала историю Ирода, вторая же представляла собой набор сценок, разных по содержанию, происхождению, по источникам. Здесь перед зрителями проходили «межевой и межевая, князь и княгиня, святочный искатель грибов и его отец, девушка Аришенька со стариком и молодым фран-

* С приездом в Сибирь митрополита, воспитанника Киево-Могилянской академии, в Тобольске была открыта славяно-греческая школа, а затем семинария. Их ученики показывали пьесы из репертуара школьного театра и вертепные представления по образцу тех, что культивировались в то время в Киеве. Затем «вертеп» получает распространение и в других местах Сибири.

31 Шарманщик
Литография с рисунка П. С. Щедровского. Середина XIX в.

том», Александр Македонский, сражающийся с персидским царем Киром, евреи и цыган.

Собиратель и исследователь вертепной драмы конца XIX — начала XX века П. И. Виноградов на Волге повстречался с двумя новгородскими кукольниками, которые плыли со своим вертепным театром на Нижегородскую ярмарку и по дороге прямо на палубе парохода с успехом показывали «Царя Ирода». После представления Виноградов разговорился с вертепщиками и выяснил, что в Новгородской губернии «еще несколько человек занимаются тем же промыслом», что «они ежегодно отправляются со своим театром в разные местности», что пьесу «оба знают наизусть с незначительными вариантами»[21]. Их «Царь Ирод» включал семнадцать сцен, и лишь семь из них относились к комической части, где действовали уже знакомые нам цыган, межевой и межевая, а также черт, две девицы из Валдая и кутейник. Виноградов записал текст и, что весьма ценно, рассказал, как выглядели куклы. «Ксендз в черной рясе с очень широкими рукавами; на голове красная шапочка, вроде ермолки; в руках четки. Смерть (вырезанный из картинки скелет, подклеенный на картон) в белом покрывале (саване), с косой в руках. Черт весь обшит черной овчиной; рот, нос, глаза и уши красные; с рогами и с хвостом <...>. Цыган (самая толстая кукла) в красной кумачной рубашке, в черных плисовых штанах, без шапки; в руках — палка, в зубах — трубка, за поясом — кнут»[22].

С представлением, лишь отдаленно напоминавшим «Царя Ирода», столкнулся другой исследователь, М. И. Семевский, побывавший в начале 1860-х годов в городе Торопце Псковской губернии. В очерке, знакомившем читателя со всеми сторонами жизни этого городка, Семевский сообщил и о двух местных кукольниках, которые в течение многих лет на святках и в масленицу «комедь спущали». Разговорившись с ними, автор очерка установил, что, несмотря на огромную популярность этих представлений, традиция в момент его приезда пошла уже на спад. «Ноне далеко не то, <...> что годов еще восемь назад: тогда в Торопце десять комедий спущали, и всякому доход был», — сказал ему один из кукольников[23]. Теперь это делали только в двух домах. Главным «комедчиком» считался Василий Кириллович Михайлов по прозвищу Клиш. Его «куклы на проволоках скачут, дерутся, клацают, дергают руками и ногами» под аккомпанемент скрипки, «балясничанье» и пение самого хозяина. По содержанию спектакль представлял собой набор сценок, совершенно не связанных друг с другом, в которых выводились в комедийном или сатирическом виде персонажи, хорошо знакомые торопчанам по жизни, по местному фольклору.

«Начинается комедь, чтоб народу не шуметь: русский народ будем сверху пороть!» — этой фразой Клиш открывал спектакль. Затем показывал ряд сценок, восходящих к вертепному «Царю Ироду» (религиозной его части), но совсем уже обрусевших и мирских: на месте Ирода — безымянный жестокий царь, не известно по какой причине повелевающий убить «до 14 000 младенцев», Рахиль превращена в русскую бабу (без ребенка). Все остальное в представлении — иллюстрации или пародии плясовых, шуточных, иногда и духовных песен. Например, барин и барыня выступают под песню:

Ах ты моя барыня,
Ах ты моя сударыня!
Ты ли повомодная,
Ты моя красавица
Ньяпа напивается:
Пила кофе, пила чай,
Пришел милый невзначай! *и т. д.*[24]

32 Белорусская батлейка
Конец XIX в.
Государственный музей этнографии народов СССР. Ленинград

Выступали также казак, пузатая кукла с контрабасом, в которой зрители усмотрели пародию на богатого торопецкого купца, женщина в русском платье и кокошнике и другие персонажи.

Семевский подробно остановился на атмосфере спектакля, на реакции зрителей, на способе показа комедии. Избушка Клиша, рассказывает писатель, «стоит на одной из глухих улиц, но по вечерам во все святки до крещения, а потом по воскресеньям и каждый вечер на масленице ее легко найти: над ней высоко-высоко горит фонарь <...>. У маленькой калиточки сидит Клишиха, жена Василия, с пряниками, лоток или санки освещаются огарком; в темных сенях — толпа девиц с их возлюбленными: смех, шутки, щелканье орешков, поцелуи <...>. Из избы слышны звуки визгливой скрипки — то Клиш зачинает комедь да зазывает публику. Публика платит по копейке и занимает места. Изба разделена занавеской на две половины, на одной стоят скамейки для зрителей, за занавеской два скрипача и особый столик с прорезанными скважинами: из-за занавеса высовывается рука Клиша и на столе являются куклы. Комедь спущена» [25].

Не выступая на ярмарке или гулянье, торопецкий кукольник создавал на время «работы» своего театра атмосферу около- и внутрибалаганную: разделял пространство избы на места для зрителей и на «сцену», брал деньги за вход, зазывал на спектакль, подключал дополнительную статью дохода (для себя) и еще одно удовольствие (для посетителей) — у дверей дома обычно располагалась его жена, торгующая сластями.

Примерно то же происходило и у Чижа — второго торопецкого «комедчика», ученика и соперника Клиша. «И над его театром горит фонарь», а «в темной горенке, пред простыней, за которой горит свеча и стоят Чиж с товарищем, сидят дети, девушки, женщины...» [26]. Здесь разыгрывается «бумажная комедь»: «фигуры вырезаны из сахарной бумаги, на щиточках; их показывают тенями на простыне» [27]. Представление строится по принципу райка: возникающие на холсте изображения людей, животных, жанровые сценки сопровождаются типично раешными комментариями кукольника:

«(*На холсте тени оленей и быков*). Чиж говорит:

— Олени золоторогие и быки безрогие в саду разгуливают. Проста солонина, по три денежки за фунт.

(*Слон*) Слон персицкий, на нем человек сидя молотком в голову бьет. Он много бед натворил, сухарей потопил, на крестцах будка с гнилым сухарем, с прокислой кутьей.

(*Идет черт*) Вот новый лекарь, старый аптекарь; он старых баб на молодых переделывает. У кого живот болит — приходите к нему лечить, он новые зубы вставляет, старые вон выбивает, чирьи вырезает, болячки вставляет.

(*Едет богатырь*) Вот здесь при полночном мраке быть назначено злой драке, спрячьтесь к месту и смотрите, примечайте, не дремлите. Кто задремлет — пятачок; а нет, так отдаст и весь четвертачок!» [28]

Одно за другим следуют самые разные изображения: мельница с хозяином-чертом, государственная контора с неправедным судьей-взяточником, конница, ратники, музыканты, морской флот англичан, попы, служащие молебен «закатистый» под пьяную песню, нищий с сумой, немец-барин и его слуга и прочие. Заканчивает комедию черпец, который поет и пляшет.

Уже говорилось о том, что в начале прошлого века в крупных городах теневой, механический театр и марионетки находились главным образом в руках иностранцев и показывались по обычным дням в недоступных для простого населения местах (частные дома). Но в период яр-

марок, городских гуляний владельцы этих театров появлялись на площади, охотно выступали перед народом.

Первоначально разнообразию типов иностранного кукольного театра, его богатому репертуару, высокой технике кукловождения и зачастую несравненно большему достатку русские кукольники могли противопоставить лишь словесную сторону своих выступлений — яркий, острый язык героев, злободневные, типично русские ситуации и образы. Но очень скоро русские осваивают все известные им кукольные системы и начинают успешно выступать, перенимая (и соответственно переделывая) чужой и используя свой традиционный репертуар. Со второй половины XIX века в России появляются народные профессионалы-кукольники, владеющие разными способами кукловождения и знакомые с некоторыми видами циркового искусства.

Известная художница, одна из пионеров советского кукольного искусства, Н. Я. Симонович-Ефимова специально собирала в первые послереволюционные годы сведения о народных кукольниках, игравших в Москве с середины прошлого века. В ее книге «Записки петрушечника» [29] сохранилось для нас несколько имен «первых кукольников». Это Дорофей Иванович Рубанов, Мария Николаевна и Павел Иванович Седовы, Василий Яковлевич Сизов и другие. Все они были людьми одаренными, многосторонними, трудолюбивыми и бесконечно влюбленными в свое дело.

Василий Яковлевич Сизов «был родом из Владимирской губернии, прирожденный плотник, работал в Туле на казенном заводе ложником (резал их)» [30]. Приехав в Москву, увидел театр кукол, заинтересовался им, полюбил — и стал кукольником. Большой «механический театр» со множеством фигур он смастерил сам, внеся в традиционный вертеп новшества, вроде объемных кукол с подвижными сочленениями. Сизов создал несколько собственных постановок: «Погребение папы римского», «Въезд шаха персидского», «Переправа русских войск через Дунай», которые щедро использовали материал популярных лубочных картинок и в то же время являлись обычными для вертепных представлений видовыми сценами, похожими на те, что в 1860-е годы видел в Торопце М. И. Семевский.

Павел Иванович Седов мальчиком «ходил с хозяином, вертя шарманку, потом завел свою, обзавелся куклами, помощником, дело пошло хорошо, и он выстроил свой театр на Новинском бульваре, позднее на Девичьем поле, и на Болоте, и на Пресне. У него были все виды кукольного театра» [31].

Младшее поколение русских народных кукольников сохраняло и развивало традиции предшественников. Наиболее яркими представителями их можно считать А. И. Седова, И. А. Зайцева и его жену, а также С. К. Булыкина.

Иван Афиногенович Зайцев писал в автобиографии, что за свою жизнь ему приходилось ходить по дворам и дачам с Петрушкой, выступать с марионетками, управлять механическими куклами (всем этим он владел в совершенстве). Кроме того, он умел показывать фокусы, ел горящую паклю, глотал огонь, шпаги и т. п. [32] Ил. 37

Степан Кузьмич Булыкин знал множество профессий, был фокусником, куплетистом, балалаечником, «рыжим» в цирке, но известность получил как кукольник. Его театр в сто пятьдесят мест, где играли марионетки, всегда был полон; программа обычно состояла из трех отделений: в первом демонстрировались марионетки, разыгрывавшие с десяток различных сценок, среди которых были такие: «Жонглирование газами», «Чудо гибкости», «Великан Али-Гассан», «Староста гуляет», «Пьеро и повар». Во втором отделении показывались фокусы, а в

третьем — «Русский Петрушка». По словам Н. Я. Симонович-Ефимовой, марионетки Булышкина исполняли «выходы» циркового характера, причем проделывали «все очень мило», так что «широк абсолютно нельзя заметить» [33].

Специально оборудованные кукольные театры появлялись и в других городах. Например, в Одессе на Театральной площади по праздникам воздвигался «Механический театр», где показывались «великолепно-эффектные сражения <...> греков с турками при Миссолонги, с выстрелами, фейерверком и апофеозом. Горошины изображали ядра и сыпались, как дождь, на обе воюющие стороны. Головы, руки и ноги греков и турок разлетались по всей сцене театра» [34].

На Нижегородской ярмарке «в балагане куклы <...> Фауста представляли» [35], и, видимо, не однажды, потому что купцы у П. Ф. Горбунова *, нравы которых он прекрасно изобразил в «Сценах из купеческого быта», говорили об этом как о хорошо знакомом зрелище. Не исключено, что выступал в Нижнем Новгороде тот самый московский «Кукольный театр Тарвита», в котором не раз видел «Фауста» П. А. Зайцев, рассказавший как-то об этом спектакле Н. Я. Симонович-Ефимовой: «Фауст стоит на возвышении и читает большую книгу. Он перелистывает страницы. Находит заключение. Является Мефистофель (световой эффект). Седая борода Фауста спадает. Во втором действии Мефистофель выезжает на бочке (это театр марионеток)» [36].

* П. Ф. Горбунов (1831 - 1896) — актер петербургского Александринского театра, автор юмористических рассказов-сценок и замечательный исполнитель их.

По свидетельству А. М. Путинцева, «во второй половине XIX века кукольный театр был очень распространен и популярен в Воронеже и области», кукольные представления разыгрывались «в балагане на особо устроенной сцене, и куклы двигались искусным мастером посредством сложной системы шток; для произнесения речей за кукол были специальные «игроки»; музыку давал не один музыкант, а маленький оркестр, обязательно с барабаном» [37].

Сколько-нибудь подробно проследить судьбы каждого из видов русского народного кукольного театра невозможно из-за отсутствия необходимого материала. Однако отдельные свидетельства, записи, описания, собранные вместе, все же дают основание говорить об общих направлениях в развитии русского кукольного искусства.

Русский кукольный театр второй половины XIX века довольно легко разделить на две ветви. Первая (условно назовем ее «балаганной») вела к усложнению техники кукловождения, к овладению новыми системами. Кукольники этой категории имели цель поразить зрителя необычностью и великолепием действа: яркими декорациями и богатыми костюмами кукол, демонстрацией экзотических персонажей, а главное — максимальной «реальностью». Внешне их куклы уподоблялись людям, имитировали «человеческие» профессии, занятия, ситуации. Кукольники в своих балаганах снаружи и внутри старались подражать цирку или «настоящему» театру. Так возникали механические, марионеточные кукольные театры, имевшие собственное помещение, постоянную труппу профессионалов-кукольников и широко использующие письменную рекламу.

Другая ветвь — театр бытовой, бродячий или временный (хозяин только по праздникам становился кукольником) — продолжала традиции народных, фольклорных, по существу, увеселений. Внешне такие театры изменялись мало, содержание тоже оставалось постоянным, но и здесь наблюдалось свое движение.

Прежде всего в уличных кукольных представлениях отчетливо прослеживается тенденция к циклизации сценок, объединению их вокруг одного героя. Это заметно уже на украинской, белорусской и близко стоящей к ним русской вертепной драме: как только светская часть на-

33 Адам и Ева

Куклы белорусской батлейки.
Конец XIX в.

34 Ангел и смерть

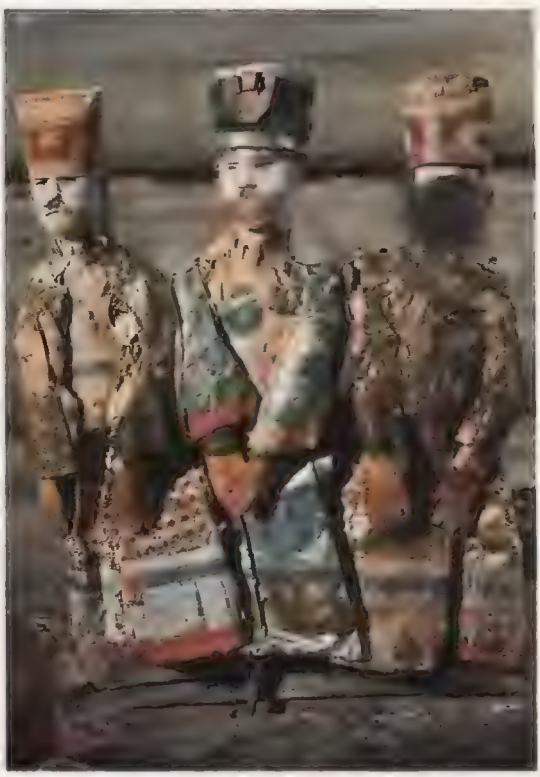
Куклы белорусской батлейки.
Конец XIX в.

35 Всадник

Кукла белорусской батлейки.
Конец XIX в.

36 Три царя

Куклы белорусской батлейки.
Конец XIX в.



чала преобладать над религиозной и заняла главенствующее положение в представлении, многие сценки бытовой, комической части стали группироваться вокруг определенного героя — запорожца или казака на Украине, хлопа в Белоруссии, смышленого слуги в России. В вертепных представлениях сценки объединялись и вокруг комических, отрицательных персонажей.

То же самое наблюдается и в иных традициях уличного кукольного театра: ряд сцен с барыней, казаком в комедии Клиша; черт-лекарь, глупый барин и его слуга, являющиеся героями нескольких сцен в теневом обозрении Чижа.

Можно отметить еще одну общую черту: переход от комментирования действий кукол к их (за них, естественно) разговору, от пантомимы к разговорным сценам. Это стоит в прямой связи со стремлением к циклизации: персонажи, собиравшие вокруг себя разрозненные сценки, не могли просто изображать кого-то, служить иллюстрацией к пояснениям кукольника, они должны были действовать. Зрители отдавали предпочтение сценкам, где куклы сами вели разговор, где реплики их были яркими, острыми, злободневными, образными, где имелся герой, который дурачил, обманывал, наказывал других персонажей, особенно если те и в жизни не пользовались симпатией у обычного зрителя народных кукольных спектаклей.

Все это прямо вело к «Петрушке». Появившись, он легко поглощал или объединял своим именем существовавший до него или параллельно с ним бытовой кукольный театр, который преимущественно состоял из отдельных, не связанных друг с другом сценок.

Театр «Петрушки»

Примерно с 1840-х годов на страницах бытовых очерков, воспоминаний, дневников появляется имя Петрушки, Петра Ивановича Уксусова (он же Ванька Рататуй), который с годами становится главным и едва ли не единственным героем русского народного кукольного театра. Петрушечная комедия чрезвычайно широко распространяется по всей стране и завоевывает огромную популярность. Слово «петрушечник» становится синонимом «кукольника». На ярмарках и народных гуляньях одновременно выступают несколько петрушечников, показывающих свою нехитрую комедию по многу раз в день, и каждого окружает плотное кольцо зрителей.

Что же представлял собой театр «Петрушки» в период расцвета?

Судить об этом можно по сохранившимся в небольшом количестве рукописным текстам комедии и лубочным книжкам, дожившим до наших дней, а также по немногочисленным описаниям спектаклей «Петрушки» второй половины XIX — начала XX века.

Необходимо сказать, что комедия с Петрушкой разыгрывалась в разных условиях. Самым распространенным был так называемый «ходячий» Петрушка. Кукольник и его помощник-музыкант с легкой склад-

Пл. 31. 38. 39. 41

ной ширмой, набором кукол и шарманкой (или скрипкой) передвигались от ярмарки к ярмарке, показывая по пути комедию и зарабатывая на хлеб и дорогу. Другую разновидность представляли городские шарманщики, ходившие (часто небольшими компаниями) в любое время года только по улицам своего города и ближайшим его пригородам (летом — по дачам) с каким-нибудь дрессированным животным или птицей (обезьянка, попугай, собачка, щегол), причем в дополнение к «Петрушке» выступал уличный гаер-гимнаст, а «ученая птица» или обезьяна вынимала желающим пакетики со «счастьем».

Наконец, «Петрушку» показывали и в балаганах. Иной раз — перед входом, для заманивания публики, чаще — в самом балагане в качестве одного из номеров смешанной программы или в специальных рогожных балаганчиках «третьей линии», как это было, к примеру, на Адмиралтейской площади и Марсовом поле в Петербурге.

Вид такого балагана и посетителей его прекрасно описал учитель Л. К. Розенберг, откликнувшийся на просьбу Н. Н. Тиханова о сборе материалов по русскому народному кукольному театру. В предисловии к записанному им тексту петрушечной комедии, которая разыгрывалась на ярмарке в одной из станиц Кубанского края на рубеже XIX—XX веков, Розенберг сообщал: «В балаган, куда мы вошли вдвоем с товарищем-учителем, было много публики. Все держали себя свободно, «как дома». Парни и девушки щелкали орехи, ели пряники <...>. А в задних рядах, к крайнему нашему удивлению, компания «любителей» втихомолку творила обычный «намаз», поклоняясь стеклянному божку. Было душно. Пахло потом, сивушным маслом и дегтем»[38].

Типичность обстановки внутри балагана, где оказался Розенберг, подтверждается приведенным выше описанием избушки Клиша в Торопце. Прямой параллелью к словам кубанского корреспондента звучат и строки Н. А. Некрасова из поэмы «Кому на Руси жить хорошо»:

Шалаш полным-полнехонек,
Народ орешки щелкает,
А то два-три крестьянина
Словечком перекинутся —
Гляди, явилась водочка:
Посмотрят да попьют!
Хохочут, утешаются
И часто в речь Петрушкину
Вставляют слово меткое,
Какого не придумаешь,
Хоть проглоти перо!

«Сцена, — сообщает далее Розенберг, — устроена в передней стене и очень высоко. Миниатюрные кулисы и занавес такой же величины устроены, как в настоящем театре. Устроились мы на первой скамейке, заплатив предварительно по десять копеек. Оркестр, состоящий из двух скрипок, кларнета и барабана, сыграл увертюру «По улице мостовой». Кончилась музыка. Поднялся занавес. Сцена пуста. Вдруг где-то внизу раздался визгливый голосок, кричавший «а-а-а! и, и, и! ха, ха, ха!». И из правой кулисы выскочил Петрушка <...>. Захохотал, забегал он по сцене. И вдруг сел на барьер, устроенный перед сценой. Кстати замечу здесь, что все жесты его, все движения были так согласны со словами, которые произносил спрятанный внизу комедиант, что иногда получалась полнейшая иллюзия: казалось, что все говорил сам Петрушка и что это не кукла, а живой человечек. Недаром народ окрестил эту комедию «говорящими куклами». Чтобы произнести слова резким, визгливым тоном, комедиант кладет на язык у самого его кор-

ния маленький снаряд, состоящий из двух костяных пластинок, внутри которых укреплена узкая полоска полотняной ленточки. С помощью этого снаряда и говорит комедиант *. Отвечает ему его помощник, сидящий между зрителями, которого Петрушка называет „музыкантом“» [39].

Все особенности петрушечного представления верно и полно подмечены любознательным учителем.

Еще в конце прошлого столетия популярность комедии была столь велика, что Иван Щеглов называл Петрушку главным героем ярмарки. «Вон <...> на краю поля белеется низенькая, невзрачная на вид палатка с развевающимся на крыше носовым платком вместо флага... Но, почтение, господа, к этой убогой палатке: в ней живет сам Петр Иванович Уксусов! <...> Посмотрите, пожалуйста, около его балаганчика всегда самая плотная и самая довольная толпа», — записывал в дорожном дневнике И. Щеглов после посещения ярмарки в городе Муроме в 1895 году [40]. И далее писатель тем же восторженно-удивленным тоном рассказал о петрушечном представлении, на котором ему пришлось присутствовать. «Вот я и перед театром марионеток **, в новых живых тисках народной толпы, осадившей театральную палатку. Здесь это какая-то совсем особая нервно-возбужденная толпа, и на всех лицах, от детей до стариков, написано такое напряженно-любопытное ожидание, точно готовится невесть какое блистательное зрелище, — хотя всем отлично известно, что готовится появиться всего лишь маленькая кукольная фигурка с длинным носом и горбом на спине. И вот—о радость!—раздается знакомый пронзительно-гнусавый окрик и в боковой прорехе палатки, образующей нечто вроде открытой сцены, появляется ОН — главный герой ярмарки — Петрушка...» [41]

Широкая известность, всеобщая распространенность театра «Петрушки» и необычайная любовь народа к своему кукольному герою отмечались многими современниками и периодической печатью конца XIX — начала XX века. Но единодушие в высказываниях относительно популярности «Петрушки» сменялось самыми противоречивыми суждениями, как только речь заходила о причинах такой популярности.

Успех «Петрушки» в одних случаях объяснялся злободневностью и сатирической направленностью сценок [42], в других секрет обаяния комедии видели исключительно в ее сценичности [43], в том, что формы игры здесь — «незамысловатые, простые и понятные — легко воспринимались широкими массами всех возрастов и всех степеней развития» [44].

Различные, подчас полярные суждения высказывались и по поводу состава комедии. Почти все, писавшие о Петрушке, отмечали, что представления с ним состоят из отдельных сцен, что цельный характер комедии придает лишь единый главный герой, вокруг которого и группируются входящие в спектакль сценки. При этом многим казалось, что порядок расположения сцен произволен, а количество их свободно варьируется. Подчеркивался большой простор для актерской импровизации не только в монтаже спектакля, но и в выборе материала. Так, В. Филиппов считал, что сцены в комедии «мало между собой связанные и у разных кукольников разные» [45]. Другие исследователи, напротив, в первую очередь обращали внимание на устойчивость, традиционность петрушечных спектаклей. В качестве примера можно привести высказывание известного советского кукольника Е. С. Деммени: «Наш отечественный театр играл на протяжении трех столетий, по существу, варианты одной и той же комедии «О Петрушке», сохраняя в неприкосновенности и свою форму» [46].

Кто же прав?

* С помощью пищика произносили только роль Петрушки, за остальных действующих лиц комедии кукольник говорил своим голосом, отодвигая пищик за щеку. Большинство кукольников безупречно владело таким приспособлением.

** И. Щеглов, как многие любители кукольного театра конца XIX в., под марионетками понимал вообще любое представление с куклами.

37 Витрина с марионетками
из балаганного представления
И. А. Зайцева «Цирк на сцене»
Конец XIX—начало XX в.
Музей ГАЦТК

Комедия о Петрушке бытовала и передавалась от исполнителя к исполнителю устным путем, именно потому не существует текстов, дословно повторяющих друг друга. Между тем схемы построения спектаклей, язык их, художественные приемы настолько сходны, что можно говорить об одном сценарии комедии, представленном многочисленными вариантами.

Почти всякий спектакль театра «Петрушки» с середины XIX века включал в себя обязательные сцены, составляющие ядро комедии, ее лицо, и сцены второстепенные, количество и порядок которых определялись талантом кукольника, очень часто его достатком (сколько кукол и помощников имелось в его распоряжении), аудиторией, перед которой шло представление, местной традицией и так далее. Таким образом, артист-кукольник располагал определенным стержнем, устойчивой, традиционной частью комедии и целым набором сцен-вставок, которые он отбирал и расставлял по собственному усмотрению и вкусу.

Основными сценами традиционной комедии о Петрушке являлись следующие: выход Петрушки, сцена с невестой, покупка лошади и испытание ее, лечение Петрушки, обучение его солдатской службе и финальная сцена.

Ил. 40

Обычно представление начиналось с того, что из-за ширмы раздавался хохот или песня и вслед за этим появлялся Петрушка. Одет он бывал «в красную рубашку, плисовые штаны, заправленные в щегольские сапожки *, на голове колпак» [47]. Непременными деталями его внешнего вида были также горб или два горба (спереди и сзади) и длинный горбатый нос.

* Черты арлекинского, клоунского наряда (колпак, нередко с бубенчиками на отворотах, костюм из разноцветных ярких лоскутков и т. п.) обычны для Петрушки, изображавшегося в лубочных книжках или выступавшего в столичных городах. В провинции костюм его приближался к одежде щеголей-приказчиков, лакеев.

Первым делом Петрушка поздравлял собравшихся с праздником, представлялся публике:

«Здравствуйте, господа! Я пришел...

Я, Петрушка, мусье,
пришел повеселить вас всех,
больших и малых,
молодых и старых (*пост*):

Я Петрушка, Петрушка,
Веселый мальчуган!
Без меры вино пью,
Всегда весел и пою:
Тра-ля-ля! Тра-ля-ля-ля!..

Так вот я каков, Петрушка!.. Ах (*ударяет себя по лбу*), забыл! Петрушка-то Петрушка, а прозвище как?.. Ра-та-туй!.. Слышите? Ра-та туй!..» [48]

Если «Петрушку» ставили в балагане, то главный герой сначала появлялся на наружном балкончике или проще — «в боковой прорехе палатки» и зазывал к себе на представление. Описание такого пролога оставил В. Марков: «В дыру на парусиновой крыше балагана стремительным торчком выскакивал Петрушка и, размахивая руками, кланяясь во все стороны, пронзительно верещал что-то плохо разборчивое механическим голосом, <...> бил в дребезжащую медную тарелку от большого барабана, плясал, зазывал на представление и скрывался» [49].

Вслед за вступительным проигрышем музыканта и приветствием зрителей, предваряя собственно комедию, у хороших кукольников «Петрушка вступал в переговоры и объяснения с публикой — это был один из самых живых эпизодов представления» [50]. Разговор мог не иметь никакого отношения к содержанию комедии, с Петрушкой просто говорили на самые разные темы. А. Я. Алексеев-Яковлев, находясь однажды на Марсовом поле во время проходившего там гулянья, стал

38 Петрушка
Рисунок А. П. Корзухина. 1860-е гг.

39 Шарманщик
Рисунок с картины А. Ф. Чернышева. 1832

свидетелем интересного эпизода. «Подойдя, я обомлел: в центре толпы стояли А. Л. Дуров и К. А. Варламов* и наперегонки балагурили со стариком Мелентьевым, «петрушечником» <...>. Оказывается, А. Л. Дуров и К. А. Варламов, отправившись побродить «под горами» и увидев вышедшего на промысел старика Мелентьева, поренили «заговорить» его во время обычного вступительного приветствия Петрушки к собравшейся публике и тем самым не дать ему начать кукольное представление. <...> И вот К. А. Варламов и А. Л. Дуров, к полнейшему удовольствию старика Мелентьева, забросали Петрушку приветствиями, упреками, вопросами, советами и т. п. Мелентьев, конечно, не оставался в долгу — нетрудно представить себе, что тут получилось, поскольку все трое, в разной, конечно, мере, однако же были прирожденными балагурами и за словом в карман не лезли» [51].

* А. Л. Дуров (1864—1916) — выдающийся цирковой артист, дрессировщик и создатель публицистического, остросатирического направления в русской клоунаде. К. А. Варламов (1848—1915) — артист петербургского Александрийского театра, крупнейший комический актер своего времени.

Попятно, что каждый раз рассчитывать на таких «добровольцев»-остряков петрушечникам не приходилось, поэтому, если позволяли средства, они нанимали специальных «понукал», «ответчиков», которые, находясь в толпе перед ширмой, вели с Петрушкой свободный, фамильярный разговор. Создавалась полная иллюзия непринужденной беседы со зрителями, особенно когда «понукал» было несколько.

Достаточно побалагурив с публикой, кукольник переходил непосредственно к разыгрыванию комедии.

В большинстве случаев цепь Петрушкиных приключений начиналась с его сообщения о предстоящей женитьбе. Петрушка с удовольствием расписывал достоинства своей невесты и ее приданое. Затем на его зов являлась пышная круглолицая нарумяненная девица, которая к тому же оказывалась курносой, «кирпатенькой» или «хромой на один глаз». Петрушка требовал музыки, шарманщик начинал наигрывать какой-либо популярный плясовой мотив, а Петрушка с невестой пускались в пляс.

В некоторых городских вариантах комедии эта сценка разыгрывалась по-другому: Петрушка отправлялся к своей невесте Матрене Ивановне, только что приехавшей из деревни и поселившейся по одному из подобных адресов: «В Сам Петербурге, в Семеновском полку, дом плесивый, фундамент соломенный, хозяин каменный, № 9» [52]. При встрече Матрена Ивановна ругала Петрушку за то, что он забыл ее и даже писем не писал. Петрушка всячески оправдывался, в конце концов они мирились, и невеста шла ставить самовар. Интересно, что в этой сцене комедия затрагивала важную сторону происходившего в пореформенной России «раскрестьянивания» деревни: приобщение деревенского жителя к городской культуре, складывавшейся в среде прислуги, мелких мастеровых, извозчиков, белошвеек и т. п. Изображалось это в комическом виде; в сценке осмеивалась и деревенская девушка, не знакомая с городской модой или стремящаяся как можно скорее приобщиться к ней; сами городские манеры, нравы; и молодой человек, щеголяющий своими столичными привычками [53].

Почти всегда вслед за сценой с невестой разыгрывалась сцена покупки лошади. Задумав жениться, Петрушка собирался обзавестись хозяйством, первым делом — купить лошадь. Едва лишь он произносил вслух свое желание, как тут же появлялся цыган и предлагал лошадь, давая ей комическую характеристику: «Не конь, а диво: бежит — дрожит, а упадет, так и не встанет. По ветру, без хомута, гони в два кнута, летит, как стрела, и не оглядывается... На гору побежит — заплачет, а с горы бежит скачет, а завязнет в грязи, так оттуда уж сам вези — отменная лошадь!» [54]

Поторговавшись, Петрушка отправлялся за деньгами, но возвращался и ударами палки расплачивался с цыганом. Затем принимался

10 Петрушка
Перчаточная кукла И. А. Зайцева
Конец XIX—начало XX в.
Музей ГАЦТК

рассматривать лошадь, садился на нее и сразу падал, сброшенный норовистой покупкой.

Как только Петрушка, ставший жертвой лошади, начинал громко стонать и звать лекаря, тут же выскакивал из-за ширмы один из самых главных и постоянных персонажей комедии — доктор. Прежде чем приступить к лечению, он произносил свой знаменитый монолог, состоящий из набора фраз-формул, которые, по-разному сочетаясь, звучали в его устах всюду, где бы он ни появлялся: в кукольной комедии, в народной драме «Царь Максимилиан», в сценке из вертепного действа, в детской игре или лубочной картинке [55]. В представлении, шедшем в 1902 году в Майкопе, доктор выходил с такими словами:

Я доктор,
с Кузнецкого моста лекарь, лекарь и антекарь.
Когда приходят больные господа,
я их лечу удачно всегда;
живо их, что делать, научу...
Иногда вместо хины мышьяку всучу.
Ко мне людей ведут на ногах,
а от меня везут на дрогах.
А каких принесут на руках,
так тех везут на погост на санях [56].

После такого монолога происходила смешная, любимая зрителями сцена поисков у Петрушки ушибленного места, во время которой доктор сердился на больного за то, что тот не мог указать, где болит. Петрушка в свою очередь ругал врача, не сумевшего определить, что же следует лечить. В результате Петрушка колотил доктора, платя ему таким образом за визит, и показывал прямо на «лекаре-антекаре», куда ударила лошадь.

Почти ни одно представление «Петрушки» не обходилось без сцены обучения «солдатскому артикулу», центральным эпизодом которой было комическое выполнение Петрушкой строевых команд и ружейных приемов; причем осмеивание достигалось здесь двумя способами: комическим выполнением самих команд (движениями и жестами героя) и речью, состоявшей сплошь из передразниваний и игры на слуховых омонимах. Яркий пример такой сцены находим в комедии, записанной в августе 1903 года от петербургского петрушечника:

Капрал. Вот тебе ружье.

Петрушка. Ох, батюшки! Да ведь это не ружье, а палка.

Капрал. Полно дурака валять: сперва обучают палкой, а потом ружьем. Бери!

Петрушка. Беру.

Капрал. Держи!

Петрушка. Держу.

Капрал. Смотри!

Петрушка. Смотрю.

Капрал. Слушай!

Петрушка. Скушаю.

Капрал. Не кушать, а слушать. Держи ровно!

Петрушка. Что такое? Матрена Петровна?

Капрал. Не Матрена Петровна, а держи ровно! Какая тебе Матрена Петровна? Какой ты бестолковый.

Петрушка. Давай, беру целковый, пойди да принеси.

Капрал. Сперва научись, а потом проси. На плечо!

Петрушка. Горячо.

К а п р а л. Какое тебе горячо. На плечо! Стой прямее.
П е т р у ш к а. Покривее?
К а п р а л. Не так.
П е т р у ш к а. А так?
К а п р а л. Нет, так.
П е т р у ш к а. Не так?
К а п р а л. Нет, не так, а этак!..[57]

На примере этой цитаты хорошо видно, с каким мастерством кукольники умели строить эпизод, чередуя развернутые реплики, где комизм достигается главным образом за счет применения стилистических фигур, с отрывистыми репликами-словами, указывающими на то, что внимание должно переключиться на жесты, движения героев. Такое сочетание разнородных элементов позволяет выдержать эпизод от начала до конца на комедийном уровне: смех все время поддерживается тем, что меняются причины, вызывающие его.

К постоянным сценам комедии относится и ее финал, в подавляющем большинстве случаев заключающийся в том, что Петрушка расплачивается за содеянное им: черт, собака, домовой или какое-либо другое существо уносит его вниз, за ширму.

Подробности, расцвечивающие сцену, довольно разнообразны: Петрушка дрался с пришедшим, не соглашался идти в преисподнюю, пытался приласкать и усмирить рычащую собаку и т. п.; но все оказывалось напрасным: Петрушку хватали и утаскивали. Правда, завершение приключений героя в лапах собаки, барана, черта было веселым; смешная смерть Петрушки воспринималась как чисто формальный, традиционный конец спектакля, ведь герой вновь «воскресал» в начале следующего представления, что иногда и сам он подчеркивал в последней реплике: «Прощай, ребята! Прощай, жисть молодецкая!.. Уй-юй-юй!.. Пропала моя головушка удалая, пропала вместе с колпачком и с кисточкой!.. Мое почтение!.. До следующего представления!..»[58]

Не все сцены из перечисленных обязательно наличествовали в любом тексте комедии, какие-то из них могли отсутствовать, не отражаясь существенно на спектакле в целом. Однако характерно, что они полностью имеются чуть ли не в половине дошедших до нас записей комедии.

Как уже говорилось, включение остальных сцен зависело от наличия тех или иных кукол, а также от аудитории, перед которой приходилось выступать в каждом конкретном случае. Большое значение имела также «школа» петрушечника, то есть от кого он выучился комедии, определенную роль играли и местные традиции. Так, в Москве была особенно популярна сцена с немцем, которого Петрушка учил говорить по-русски; для петербургских вариантов характерно разыгрывание сцены допроса Петрушки после расправы его над очередным персонажем, а также сцены, где Петрушка поступал на службу к барину. Веселые похороны (немца, доктора и прочих), как правило, оказывались включенными в южные варианты комедии.

Если говорить о злободневности театра «Петрушки», его социальной заостренности, то необходимо отметить, что степень их могла быть разной даже у одного и того же кукольника, менялась от сцены к сцене, от выступления к выступлению. Комический эффект в большинстве случаев достигался приемами, характерными для народной смеховой культуры, о которой писал М. М. Бахтин[59]. Это бесконечные драки, избиения, всевозможные непристойности, остроумные и алогичные сочетания слов, обыгрывание мнимой глухоты партнера и т. п. Кукольник каждому эпизоду мог придать нужный ему в данный момент оттенок.

расставить необходимые акценты, заострить внимание на одних сценах и убрать, сгладить другие. К примеру, если комедия ставилась в холостой компании (преимущественно офицерской), то центр тяжести падал на движения героев, окрашенные своеобразным комизмом. Здесь разыгрывалась особая интермедия под названием «Петрушкина свадьба», о которой писал еще Д. А. Ровинский: «Сюжета в ней нет никакого, зато много действия. Петрушка приводит невесту Варюшку: он осматривает ее на манер лошади. Варюшка сильно понравилась Петрушке, и ждать свадьбы ему невтерпеж, почему и начинает он ее упрашивать: «Пожертвуй собой, Варюшка!» Затем происходит заключительная сцена, при которой прекрасный пол присутствовать не может» [60].

Если представление шло перед «своим братом», простыми зрителями (крестьяне, городская беднота), то кульминацией становился допрос Петрушки, который превосходил все сцены комедии по силе социального и эмоционального воздействия на публику. Расправа Петрушки над полицейским особенно привлекала постоянного зрителя и высоко оценивалась некоторыми революционно или демократически настроенными людьми. Вспомним: в поэме «Кому на Руси жить хорошо» комедия охарактеризована двумя строчками:

Хожалому, квартальному
Не в бровь, а прямо в глаз!

В этом, по мысли Некрасова, основное ее достоинство, сила, и этим она привлекает толпу народа на сельской ярмарке.

Поэт-искровец Г. П. Жулев посвятил «Петрушке» целое стихотворение, где выделил тот же эпизод народной комедии, особо подчеркнув реакцию зрителей:

Молодец, Петрушка! Но все смолкло в миг:
Из-за ширм явился красный воротник,—
Подошел к Петрушке и басит ему:
— Что ты тут, каналья? Я тебя уйму!
Петька не робеет: взявши палку, хлоп!
Мудрое начальство в деревянный лоб.
Хохот одобренья, слышны голоса:
— Не сробел начальства!.. Эки чудеса!.. [61]

Д. А. Ровинский в своем описании московского представления с Петрушкой, дойдя до сцены допроса, производимого «фатальным офицером», отмечал: «Начинается драка, которая кончается уничтожением и изгнанием фатального, к общему удовольствию зрителей; этот кукольный протест против полиции производит в публике обыкновенно настоящий фурор» [62].

Нельзя забывать и о том, что по цензурным соображениям далеко не все сцены попадали в печатные издания комедии, некоторые из них не записывались и не сообщались собирателям, да и исполнялись они не всегда, лишь в «безопасных» условиях. Об этом писал А. Я. Алексеев-Яковлев, вспомнив о сцене с дьячком: «На открытых представлениях дьячок, разумеется, участвовать не мог: он мирно покоился в узле, завернутый в тряпку, ждал „случая“, то есть оказии предстать пад ширмой перед узким кругом зрителей, когда петрушечник выступал „по особому заказу“» [63].

Своеобразие театра «Петрушки» было в том, что зритель получал удовольствие не от знакомства с новым для себя героем и сюжетом: содержание комедии и действующие лица ее всем были хорошо известны. Главное внимание обращалось не столько на то, что играют, сколько на

41 Петрушка
Л. И. Соломаткин. Масло. 1878

то, как играют. Этому же способствовал и «антипсихологизм» героев комедии. Зрители «Петрушки», чьи эстетические идеалы и художественный вкус воспитывались в основном на фольклорных произведениях, не требовали наличия в комедии психологической разработки характеров, им нравилось следить за тем, что станет делать тот или иной уже известный персонаж, оказавшись в данной ситуации. В этом театре все действующие лица, «хорошо известные народному зрителю из жизни, из быта... входили в пьесу уже вполне сложившимися, и не их „развитие" было интересно зрителю, а их „преодоление", их посрамление» [64].

Большая роль в комедии отводилась музыкальным вставкам. Танцы и песни, мелодии шарманки являлись не просто музыкальным оформлением спектакля, они призваны были настраивать публику на веселый, праздничный лад, создавать дополнительный комический эффект путем контрастного соотношения мелодии и действия, служить характеристикой персонажей, разнообразить темп, иначе говоря, вместе с другими поэтическими и сценическими приемами делать представление живым и ярким зрелищем. В связи с этим необходимо несколько слов сказать о музыканте в театре «Петрушки».

Музыканта можно без преувеличения считать вторым после Петрушки героем народной кукольной комедии. В классическом петрушечном представлении он исполнял одновременно три обязанности: сопровождал спектакль игрой на каком-либо музыкальном инструменте (обычно это шарманка с небольшим набором мелодий); был собеседником Петрушки, становясь в какие-то моменты участником изображаемого на сцене действия; выступал как посредник между зрителями и куклами (пояснял действия Петрушки, по просьбе последнего собирал с публики деньги за представление). Если средства позволяли кукольнику пригласить целый оркестр, то помощник, по традиции называвшийся музыкантом, полностью превращался в соучастника спектакля, подталкивая, направляя, провоцируя своими репликами поступки и действия, перемежая их комическими диалогами с Петрушкой и другими персонажами комедии.

Петрушка, да и сама комедия прошли интересный, сложный путь, вобрав иностранные и русские черты, переработав и по-особому освоив богатый зрелищный фольклор, комические и сатирические жанры русского народного творчества, достижения демократического театра XVII—XVIII веков и народной драмы.

О том, какое влияние оказали спектакли иностранных кукольников на формирование театра «Петрушки», можно судить по двум представлениям, о которых рассказали Д. В. Григорович и Ф. М. Достоевский.

Очерк Д. В. Григоровича «Петербургские шарманщики», написанный в 1843 году, содержит первое описание петрушечной комедии. На близость итальянскому образцу указывает не только тот факт, что владельцами шарманок и кукол бывали в столице, как правило, итальянцы, но и содержание комедии в пересказе Д. В. Григоровича, где главным героем является «Пучинелла», а Петрушка лишь в конце приходит ему на помощь.

Вариантом типично итальянского кукольного спектакля можно считать и представление, виденное в январе 1876 года Ф. М. Достоевским и П. Ф. Горбуновым [65]. В этом случае сюжет комедии был построен на столкновении двух центральных персонажей — Петрушки и «Пульчинеля», которые здесь выступали в ролях дзанни — обязательных героев итальянской комедии масок [66].

И долго еще за Петрушкой оставалось прозвище, порой измененное до неузнаваемости, или «титулы», восходящие к итало-французско-не-

мецкой традиции: «мусью Подчинель», «мусью Паршинель», «фон-гер Петрушка» и т. п. [67].

Комедия на протяжении полувека находилась в процессе становления, она как бы пробовала разные варианты. Если на севере, в частности в Петербурге, она столкнулась с многовековой итальянской кукольной традицией, то на юге России «Петрушка» не сразу порвал с сильной вертепной традицией.

Любопытный момент в становлении петрушечной комедии оказался запечатленным в дневнике В. Ф. Золотаренко — смотрителя екатеринодарского приходского училища, бывшего на ярмарке в Екатеринодаре 1 октября 1844 года. «Был в кукольной комедии,— записал он в тот же день. — Тут взору моему представился сейчас круг скрипачей, баса, бубна и цимбал. Из обоев сделаны ширмы, в верхушке отверстие. Заиграла балаганная музыка, и две неопрятные куклы мужска и женска полов начали танцевать, только, разумеется, ног не видно. За одной четой выходила другая, совершенно в различном костюме и т. д. В заключении танцев поцелуются. Наконец явился неопрятный вельми носатый великан; он сперва убил солдата, потом лекаря, наконец, самого черта. Дебоширил до тех пор, пока не схватила его за нос белая собака, которая утащила его вниз за кулисы. За сим объявили: кончилось» [68].

Совершенно очевидно, что первая часть этого представления сходна со светской частью вертепа, тогда как вторая близка к классическому «Петрушке» второй половины XIX века. Причудливое сочетание двух традиций отразилось и на трактовке образа «носатого великана»: местный кукольник сделал своего героя победителем черта (по примеру украинского вертепного запорожца), но жертвой собаки (как в русской комедии о Петрушке).

В местах, где традиция вертепных представлений была достаточно сильной, в состав петрушечной комедии на протяжении всего XIX столетия входили пантомимические сценки, не связанные с действием комедии и демонстрирующие технику вождения и костюмы кукол. Так, в тексте брянского варианта комедии цепь Петрушкиных приключений прерывается такой ремаркой: «Из-за ширмы являются куклы — представители разных национальностей, и все они начинают танцевать. Петрушка в это время поет „По улице мостовой“, сидя на краю ширмы...» [69]

Есть основание полагать, что первоначально спектакли с Петрушкой включали гораздо большее количество сцен-пантомим, чем сцен-диалогов. По мере того как Петрушка становился единовластным героем комедии, пантомимические эпизоды вытеснялись, а разговорные выстраивались в некий сюжет и наполнялись движением. Доказательством тому может служить не только приведенная запись из дневника Золотаренко, но и сравнительно ранние описания петрушечных представлений, принадлежащие Григоровичу и Ровинскому, в которых пантомимические интермедийные сценки занимают большее место, чем в поздних вариантах комедии.

Этот процесс особенно наглядно прослеживается на эволюции сценок с арапом — одним из наиболее постоянных и исконных персонажей комедии. В рассказе Григоровича обращается внимание на танец двух арапов, который представляет собой интермедийную вставку, сюжетно никак не связанную с Петрушкой. Причина, заставившая кукольника показывать эту сценку в середине спектакля, так и не была найдена писателем, который недоуменно спрашивал себя и читателей: почему «прежде нежели <...> черт <...> должен увлечь Пучинелла, являются на сцену два арапа, играющие палкою и прерывающие

42 Петрушка Фарнос
Лубок. Конец XVIII в.

действие? — для чего?»[70]. То же отмечал и Ровинский: «В промежутках между действиями пьесы обыкновенно представляются танцы двух арапок»[71]. Впоследствии сцена претерпела существенное изменение: место второго арапа занял Петрушка, сцена стала разговорной и разыгрывалась уже по правилам комедии, то есть Петрушка вступал в соревнование с явившимся арапом, учил его играть на скрипке, говорить по-русски, боролся с ним и всегда при этом оказывался победителем.

Интересна история финала комедии. Выше говорилось о том, что во всех известных нам описаниях и текстах комедия заканчивается исчезновением Петрушки в пасти собаки, барана и т. п. Однако М. Горький, выступая на Первом съезде писателей, сказал о Петрушке как о герое, который «побеждает всех и все: полицию, попов, даже черта и смерть»[72]. В чем здесь дело?

Имеющийся материал позволяет сделать несколько предположений.

Видимо, антиподами раннего русского Пульчинеля-Петрушки выступали в основном общекомические типы (невеста, лекарь, иноземец и т. п.), и встреча с ними не носила социального характера. Это было обычное одурачивание известных комедийных масок, которое могло оканчиваться для главного героя и вполне благополучно. Появление же черта в финале петрушечной комедии станет понятнее, если мы обратим внимание на существенную деталь, сообщенную Ф. М. Достоевским в рассказе «Господин Прохарчин»: Пульчинель представлен как герой, продавший душу черту[73]. Стало быть, в начале своей русской сценической жизни Пульчинель-Петрушка осознавался в отдельных случаях как один из многочисленнейших родственников Фауста[74].

43 Фарнос играет на волынке
Лубок. Конец XVIII в.

Народная легенда о Фаусте была известна русским петрушечникам, в особенности петербургским и московским; ее разыгрывали с помощью марионеток сначала немецкие кукольники, а потом и русские. Вероятно, эти спектакли оказали влияние и на зарождающийся театр «Петрушки», закрепив, между прочим, трагический финал.

С течением времени подразумеваемая связь Петрушки с нечистой силой совершенно выпала из комедии, все победы этого любимца публики объяснялись не помощью дьявола, а характером самого Петрушки. Комедия пополнялась новыми персонажами, становилась более актуальной и социально насыщенной. И там, где протест против различных представителей власти, против угнетателей или существующих порядков достигал большей силы, переосмыслялся и конец комедии. Герой, бесстрашно расправляющийся со всеми противниками, среди которых были исконные враги простого народа, в сознании рядового зрителя не мог умереть, поэтому он вопреки традиции побеждал и черта, и смерть,

которые продолжали участвовать в комедии. Так создавалась новая традиция.

Конечно, одновременно со спектаклями с оптимистической развязкой показывались и спектакли с обычным концом, порой даже более правдоподобные, вернее отражающие реальную жизнь и поэтому более пессимистические. Об одном из таких спектаклей рассказал В. А. Слепцов: «А эта кукла, посмотрите, она всех бьет: цыгана, доктора, будочника, квартального только не бьет, но зато он ее бьет; кроме него, она всех переколотила, и наконец, ее самое загрызла собака. Никого не осталось, только один квартальный цел» [75].

В периоды спада революционного настроения, реакции и гонения на все мало-мальски оппозиционно настроенное цензура распространялась и на народные театральные представления. Полицейскому преследованию подвергались и петрушечники, чей острый язык давал к тому многочисленные поводы. Комедия о Петрушке продолжала веселить народ, но кукольникам часто приходилось сглаживать сатиру, особенно при больших скоплениях народа (ярмарки, гулянья), когда в толпе могли находиться полицейские и осведомители. Из осторожности кукольники и собирателям не всегда давали тот текст, который имели, так сказать, «про себя». Можно предположить, что в провинции, и прежде всего там, где господствовала традиция вертепных, батлеечных представлений, чаще показывали конечную победу Петрушки, уподобляя его запорожцу — герою украинского театра, который, как известно, всегда удачно расправлялся с чертями. Но и в традиционных спектаклях (с гибелью Петрушки в финале) завершение приключений героя в лапах собаки вносило дополнительный комизм и веру в невозможность «всамделишной» смерти любимца публики. Смешным и нелепым выглядел испуг Петрушки перед небольшой шавкой после внушительных побед над квартальным, офицером, барином и прочими, и исчезновение его воспринималось без всякого сожаления. Все знали, что Петрушка вновь через некоторое время выскочит из-за ширмы со своей дубинкой и опять начнет колотить направо и налево попавшихся под руку недругов.

Около века Петрушка оставался любимцем простого народа, недаром М. Горький ставил его в один ряд с такими, по его словам, наиболее глубокими и яркими, художественно совершенными типами героев, созданными фольклором, как Геркулес, Прометей, Микула Селянинович, Святогор, Фауст, Василиса Премудрая, Иван-дурак [76]. Представления комедии всегда ощущались как праздник. Около ширмы, на которой буйствовал Петрушка, бывало многолюдно и очень оживленно. Ил. 41 Стоило появиться петрушечнику — и в зрителях недостатка не было:

К нам во двор шарманщик пынче по весне
Притащил актеров труппу на спине...
...Развернул он ширму посреди двора;
Дворники, лакеи, прачки, кучера
Возле ширм столпились, чтобы поглазеть,
Как Петрушка будет представлять комедь [77].

Так писал об этом народном развлечении Г. П. Жулев в стихотворении, которое частично уже цитировалось.

Однако к началу XX столетия о славе и распространенности «Петрушки» стали говорить в прошедшем времени. «Сравнительно не так давно, — сетовала в 1899 году газета «Новое время» в статье, посвященной кукольному театру, — еще на нашей памяти, «Петрушка» прогуливался если не повсюду, то по многим городам нашей пространной России и собирал вокруг себя не только детей, но и взрослых, пленяя

последних своеобразным и неподдельным юмором <...>. «Петрушка» всем был приятен, никому не мешал, и вдруг он как будто исчез, испарился. «Петрушки» вдруг не стало» [78].

Действительно, «Петрушка» не намного пережил XIX век. Как массовое явление народно-ярмарочной культуры он прекратил свое существование примерно с десятых годов XX столетия. И хотя он еще долгое время продолжал появляться над ширмой, размахивать своей дубинкой, но уже не занимал того заметного места в кругу народных развлечений, не был главным героем ярмарки. Интересы народа стали иными, на смену Петрушке пришли другие заботы и забавы.

Вторую жизнь Петрушка получил после 1917 года, когда ненадолго вновь обрел известность. Однако эта страница его истории выходит за пределы данной книги, к тому же она хорошо освещена советскими исследователями.

РАЕК, или Потешная панорама

Нигде не останавливалось столько народа, как перед картинною лавочкою на Щукином дворе. Эта лавочка представляла, точно, самое разнородное собрание диковинок: картины <...>, несколько гравированных изображений: портрет Хозрева-Мирзы в бараньей шапке, портреты каких-то генералов в треугольных шляпах, с кривыми носами. Сверх того, двери такой лавочки обыкновенно бывают увешаны связками произведений, отпечатанных лубками на больших листах, которые свидетельствуют самородное дарованье русского человека. На одном была царевна Миликтриса Кирбитьевна, на другом город Иерусалим, по домам и церквам которого без церемонии прокатилась красная краска, захватившая часть земли и двух молящихся русских мужиков в рукавицах. Покупателей этих произведений обыкновенно немного, но зато зрителей — куча.

Н. В. ГОГОЛЬ.
Портрет

Упоминания о райках (или потешных панорамах) как непременной части праздничных увеселений проходят через весь XIX век. О них вспоминали современники в связи с разнообразными московскими гуляньями, с петербургскими балаганами на Адмиралтейской площади и Марсовом поле. Веселая речь раешников раздавалась на ярмарках в Нижнем Новгороде, Саратове, Ярославле, Одессе, других городах и крупных торговых селах.

Описание райка, если не первое, то самое точное и «живое», находим в уже не раз цитированном труде Д. А. Ровинского «Русские народные картинки». «Раек — это небольшой, аршинный во все стороны ящик с двумя увеличительными стеклами впереди. Внутри его перематывается с одного катка на другой длинная полоса с доморощенными изображениями разных городов, великих людей и событий. Зрители, «по копейке с рыла», глядят в стекла, — раешник передвигает картинки и рассказывает присказки к каждому новому нумеру, часто очень замысловатые» [1].

Происхождение райка связывают с разыгрываемым в кукольном театре (особом виде его, панорамном вертепе) «райским действом», то есть показом сцены (сцен) с Адамом и Евой при помощи рисованных неподвижных фигур. Постепенно вытесняемое комическими эпизодами,

«райское действо» исчезло и заменилось картинками светского содержания. Гипотеза эта впервые была высказана Ал. Веселовским в конце XIX века [2].

Действительно, принцип нанизывания почти или совсем не связанных друг с другом сценок, картинок родит раешное представление с комической, бытовой частью вертепа, с «Петрушкой». Но на этом сходство кукольных спектаклей с райком и кончается.

Вряд ли вертеп был единственным источником райка. По-видимому, в этой же роли выступали и лубочные картинки.

Они составляли основу раешного обозрения. И. М. Снегирев, первый исследователь их, писал в 1844 году: «Народные картинки лубочные развешиваются для продажи на лубках и в лубках разносятся ходебщиками и офенями по городам и деревням; во время народных праздников и ярмарок они выставляются при лубочных комедиях» [3]. О том же говорил и А. С. Гацискій, описывая увеселения нижегородской ярмарки: «Райками называются маленькие переносные панорамы с лубочными картинками» [4].

Своим успехом на праздничной площади раек во многом обязан популярности картинок, составляющих, по словам Н. И. Страхова, «особую народную библиотеку», листки которой еще в конце XVIII — начале XIX столетия «на подхват раскупаются простым народом, крестьянами и одноодворцами», такими картинками «украшают в избе всю стену, а некоторые прибивают их на воротах и подклетах. По вечерам безграмотные собираются на них смотреть, а грамотные — читать их и толковать» [5]. Раешники прибавили к этому игру со зрителями, и получилось настоящее занимательное действо.

Что касается принципа демонстрации картинок в райке, то он мог быть заимствован от больших панорам, которые иностранные гастролеры привозили в начале XIX века на крупные русские ярмарки.

Панорама — особый вид пейзажной живописи, чаще всего длинная картина больших размеров, помещаемая на стене специального круглого здания, в центре которого находится зритель. Благодаря разного рода вспомогательным средствам — освещению, звуковому оформлению, движущимся фигурам — достигается полная иллюзия реального пространства по всему кругу горизонта. С конца XVIII века панорамы завоевывают большую популярность во всей Европе; появляются такие разновидности их, как диорамы (картины с объемным первым планом, охватывающие не весь круг горизонта, а лишь его часть), циклорамы (длинные ленты с изображением, медленно протягиваемые перед глазами зрителя), косморамы (демонстрирующие звездное небо, движение планет).

Русская публика, и в первую очередь петербургская, знакомилась с такого рода зрелищами одновременно с Западной Европой. «Сообщается чрез сие известие, — читаем в «Санкт-Петербургских ведомостях», — что приехавший сюда из Магдебурга Швабский уроженец, математических и оптических инструментов художник <...> будет желающим показывать новоизобретенный оптический с великим трудом и искусством сделанный театр света, какого здесь еще не видали. Он состоит в четырех отменных исторических дистанциях, в коих ежедневно являются перемены, состоящие в разных перспективных иллуминованных улицах <...> и достопамятными церквами знатнейших городов в Европе <...>. К большему еще увеселению видны будут разные мосты и улицы, по которым люди ходят взад и вперед; ездят верхом, также в колясках и на санях с колокольчиками, так что зрителям представится, будто бы они действительно видят настоящую весьма приятную из большого города простирающуюся дорогу. Еще больше

44 «Всемирная косморама»
Лубок. 1858

усладится око зрителей, видя живо представленные горящие фейерверки и преизрядно иллуминованные сады <...>, а особливо в сем театре света представляется глобус небесный и земной как по Птоломеевой, так и Коперниковой системе»[6]. И далее подробно характеризуются почти все обещанные тридцать шесть представлений, а также называются цены и место, где все это должно показываться: каждый час с трех часов дня до одиннадцати вечера в трактире на Исаакиевской улице «у иностранца Гейденрейха».

С 1825 года такие зрелища постоянно рекламирует «Северная пчела», отводя им немало места на своих страницах: «Советуем любопытствующей публике дорогою к балаганам зайти в панораму и космораму Гг. Лексы и Зарича, на Невском проспекте, в доме Косиковского, на-

искось Английского магазина. Представляемые там виды занимательны и прекрасны. Вы увидите, во-первых, панораму Константинополя. Во-вторых, в косморамe: внутренности Успенского собора во время коронации; <...> смерть Наполеона; внутренность церкви Св. Петра в Риме и большой залы в Мариенбургском замке: виды Московского Кремля с Каменного моста; Гатчинского дворца, прекрасного замка в поместье Фалль, принадлежащем графу А. Х. Бенкендорфу, и прочее и прочее. Цена за вход в косморамy самая сходная, по рублю с персоны, а с детей по полтине»[7].

Однако, помещая подобную рекламу, газета нередко жаловалась на то, что «у нас косморамы, панорамы, диорамы, восковые фигуры и вообще все роды искусственных зрелищ, которые показывают за деньги, посещаются немногими»[8]. Действительно, панорамы, привезенные предприимчивыми иностранцами, вначале не нашли отклика в среде привилегированных русских зрителей. «Братья Суры, показывающие Косморамy в Петербурге, вовсе не имели посетителей», тогда как «весь Париж сбегается посмотреть у них виды Петербурга, Москвы и т. п.» [9].

Устроители ярмарок сделали эти зрелища доступными для простого зрителя (по цене прежде всего) и получали с них известный доход. Уже в 1804 году на ярмарке в одном из городов Полтавской губернии показывали «панорамы, изображающие, между прочим, землетрясение Лиссабона и долину Шамуни» [10]. Как вид площадного развлечения панорамы дожили до начала XX века. По воспоминаниям артиста цирка клоуна В. Е. Лазаренко, в Саратове еще в десятые годы нашего столетия на ярмарочной площади «стояли рядом панорамы, где за пятачок показывали англо-бурскую войну, бой под Ляояном» [11].

Ил. 44, 45, 47

Малая панорама — раек — появилась на ярмарке, видимо, также где-то в начале XIX века. Она сразу же завоевала любовь простого зрителя. Очевидец выступления одного из раешников на Новгородской ярмарке 1869 года писал: «Около райка (подвижная панорама с лубочными картинками) собралась толпа мальчишек, молодых парней и девок. Раешник монотонно, но скоро, без запинки отчеканивает описание картин; <...> народ хохочет, заливается, а виновник общего увеселения невозмутимо повторяет раз навсегда заученную рацею *» [12].

* Рацея (от лат. ratio) — речь, наставление.

На крупных ярмарках и гуляньях выступало по нескольку раешников. «На Адмиралтейской площади их было особенно много, человек до десяти, они соперничали в импровизациях, особенно когда попадались охочие слушатели» [13]. Во второй половине XIX века владельцы больших балаганов часто нанимали известных раешников, которые должны были развлекать публику, ожидавшую начала представления, занимательными, нередко сатирическими присказками.

Чтобы быть замеченным в шумной многочисленной праздничной толпе, раешник использовал несколько испытанных броских приемов. Прежде всего внимание гуляющих привлекала его одежда: «На нем серый, обшитый красной или желтой тесьмой кафтан с пучками цветных тряпок на плечах, шапка-коломенка, также украшенная яркими тряпками. На ногах у него лапти, к подбородку привязана льняная борода»[14]. Ящик обычно тоже разукрашивался, расписывался. Наконец, раешник умело зазывал публику: «Покалякать здесь со мной подходи народ честной, и парни, и девицы, и молодцы, и молодицы, и купцы, и купчихи, и дьяки, и дьячихи, и крысы приказные, и гуляки праздные, покажу вам всякие картинки, и господ, и мужиков в овчинке, а вы прибаутки да разные шутки с вниманием слушайте, яблоки кушайте, орехи грызите, картинки смотрите да карманы свои берегите. Облопошат!» [15]

Самым главным в раешном представлении было то, что оно включало три вида воздействия на публику: изображение, слово и игру.

Установив очередную картинку, раешник сначала пояснял, «что сие значит»: «А это, извольте смотреть-рассматривать, глядеть и разглядывать, Лександровский сад».

И пока стоящие у окошек рассматривали изображение сада, он потешал окружающих, не занятых разглядыванием людей, высмеивая современную моду: «там девушки гуляют в шубках, в юбках и в тряпках, в плясках, зеленых подкладках; букли фальшивы, а головы плешивы»[16].

Модниц на картинке могло вовсе и не быть, но это не имело значения. Главное, затрагивалась животрепещущая тема. Мода, вероятно, во все времена находила горячих поклонников и столь же горячих противников, а больше всего — острословов, высмеивающих новые ее проявления. Разумеется, и раек не прошел мимо такой возможности посмеяться: доставалось не только господам, но и своему брату — горничным, лакеям, мастеровым, писарям, кухаркам, старающимся подражать высшему сословию: «Вот, смотрите в оба, идет парень и его зазноба: надели платья модные, да думают, что благородные. Парень сухопарый сюртук где-то старый купил за целковый и кричит, что он новый. А зазноба отменная — баба здоровенная, чудо красоты, толщина в три версты, нос в полпуда да глаза просто чудо: один глядит на вас, а другой в Арзамас. Занятно!»[17]

Прибаутки, произносимые громко, распевной скороговоркой с подчеркиванием нужных по смыслу мест, служили и комментариями к картинкам и одновременно выполняли функцию рекламы. Собственно говоря, все балагурство раешника было обращено не так к смотрящим картинки, как к тем, кто стоял вокруг его панорамы и ожидал своей очереди заглянуть в заветное окошко. Именно их завлекал и развлекал раешник, стремясь, чтобы его постоянно окружала плотная толпа потенциальных зрителей. Эта двойная аудитория (зрителей и слушателей), на которую одновременно «работал» раешник, и делала его выступления настоящим театром одного актера. В этом смысле очень интересен эпизод из очерка А. И. Левитова «Типы и сцены сельской ярмарки»:

«Немного подале другая толпа, еще более многолюдная, ждала с нетерпением очереди насладиться разного рода зрелищами, разыгрывавшимися в небольшой коробке у отставного старого ундера. Внимание народа было совершенно поглощено словами седого усачища, который говорил смотревшим в его панораму:

<...> — А эфта, судырри вы мои, песня в лицах:
Лет пятнадцати не больше-с
Вышла Катя погулять-с.

И при этом старик-ундер обыкновенно оставлял свою папироску, молодечески и с визгом подскакивал к какой-нибудь молодице, хватал ее за белы руки и с неописанным удальством пускался с ней в пляс, самым залихватским манером напевая продолжение песни, вероятно, для той, собственно, цели, чтобы показать зрителям, как гуляла Катя в то время, когда ей было не более как пятнадцать лет. Напрасно молодка отпекивалась, когда ундер, по окончании песни, изъявлял решительное намерение поцеловать ее в сахарные уста, напрасно закрывалась она красным кумачным нарукавником, солдат непременно целовал ее и снова продолжал прерываемую этим пассажем рацею. <...>

Толпа ревела от удовольствия, и много было драк за окошечки незамысловатой панорамы.

Очевидно было, что старый ундер производил фурор» [18].

Потешные панорамы являлись своего рода обозрениями, устной газетой. Они откликались на разные события внутри страны и за ее пределами, раскрывая перед слушателями и зрителями «любопытства достойные явления» из области природы и любой сферы человеческой жизни. Раешники по-своему просвещали посетителей ярмарки, расширяли их кругозор, но делали это удивляя или же, в большей части, потешая, высмеивая, издеваясь.

Современники вспоминали, что через увеличительное стекло райка можно было увидеть Адама с семейством, грешников, мучающихся в аду, изображения богатырей (Ильи Муромца, Еруслана Лазаревича и др.), портреты государственных деятелей (русских царей, Наполеона, Бисмарка, турецкого султана и т. п.), виды русских и зарубежных городов, батальные сцены, памятные исторические события, «чудеса природы» и многое другое.

Здесь уместно напомнить о том, что газета, вошедшая в быт русского народа (горожан в первую очередь) с петровских «Ведомостей», стремилась, как установил Ю. М. Лотман, утвердить тип сообщения, «ориентированного на норму — грамматику социальной жизни, — а не на «происшествие» — аномальное отклонение от идеального порядка. В народном сознании XVIII — первой половины XIX века «новость» — всегда сообщение о событии аномальном и страшном. Носитель фольклорного мышления если и читает газету, то лишь в поисках «происшествий» и «странных» событий» [19]. Поэтому, хотя большая часть лубочных картинок (в том числе и на валике райка) «связана с повествованием газетного типа», иллюстрирует реальные газетные сообщения, она все же по своим жанровым признакам ближе выкрикам зазывал и балаганным демонстрациям карликов, уродов, «диковинных» людей, зверей и вещей [20].

Уже говорилось о том, что прибаутками картинки оживлялись, переставали быть статичным изображением, пояснения раешника делали их злободневными, отражающими сегодняшний день и сегодняшнее отношение народа к разным сторонам быта города и деревни.

Комментарии не были однотипными. Они могли сводиться просто к перечислению или названию нарисованного, либо более или менее подробно раскрывали содержание картинки, наконец, оказывались связаны с ней чисто ассоциативно.

Пояснения первого типа не характерны для райка, хотя они и встречались почти у каждого панорамщика. Это касалось прежде всего изображений русских богатырей. Популярность этих героев делала излишними всякие объяснения и в то же время способствовала включению их «портретов» в ленту райка. Лубочные картинки с Ильей Муромцем, Алешей Поповичем, Добрыней, Ерусланом Лазаревичем и Бовой-королевичем издавались регулярно и в виде отдельных листовых картинок начиная с первой половины XVIII века, и, кроме того, печатались массовыми тиражами серии картинок (от восьми до двадцати двух) с текстами, представляющими собой особый жанр — лубочные сказки о подвигах русских богатырей.

Пл. 50, 51, 52

Без лишних комментариев шли и правоучительные картинки на библейские и евангельские сюжеты. Интересно, что далеко не все духовные листы, выпускаемые в огромном количестве, использовались раешниками. Вовсе игнорировались портреты (деятелей церкви, святых, мучеников и т. п.) и символические, аллегорические картины. На валик райка чаще всего попадали лишь видовые (изображения монастырей, святых мест, Иерусалима) и сюжетные лубки (потоп, страшный суд и т. д.).

45 Раек
Гравюра с рисунка. Середина XIX в.

46 Девица Юлия Пастрана и замечательный жених ее Рожером Барком
Лубок. 1862

В тех случаях, когда хозяин панорамы знал только название картинки, он предпочитал отделываться легкой шуткой, обыгрывая, скажем, название города: «Адеста на прекрасном месте», «А вот город Марсель, что не видать отсель».

Гораздо чаще раешник стремился раскрыть содержание картинки более обстоятельно, делясь со зрителями своими знаниями: «А вот, судари мои, царство Китай, где продают чай. Здесь представлен китайский город Нанка, откуда получается к нам нанка *» [21]. При этом сведения подавались так, чтобы они не были сухими фактами, а, знакомя с чем-либо, заодно и веселили, потешали, вызывали улыбку: «Это, извольте смотреть, Москва — золотые маковки, Ивана Великого колокольня, Сухарева башня, усленский собор **, 600 вышины, а 900 ширины, а немножко поменьше; ежели не верите, то пошлите поверенного, — пускай поверит да померит» [22].

* Нанка — прочная ткань буровато-желтого цвета из хлопка особого сорта, которая первоначально вывозилась из Китая.

** Искажение. Должно быть: Успенский собор в Московском Кремле.

Свой авторитет человека всезнающего, бывалого раешники оберегали очень ревностно, и когда приходилось говорить о предметах незнакомых, о том, чего не случалось видеть, они врали без зазрения совести, красиво и весело: «А эфто, примерр-ро-ом, девка Виперка, в старину она богинней бывала, а теперича, значит, она на Спасских воротах на одной ножке стоит, а другою по ветру повертывается: а втащил ее на ворота, стало быть, махину такую, Брюс, колдунище заморский» [23].

Поскольку большинство картинок сопровождалось развернутыми пояснениями, которые далеко не всегда отражали истинное содержание нарисованного, необходимо подробнее остановиться на вопросе о соотношении в райке картинки и комментария. Говоря о том, что раешник оживлял (использовал и преодолевал) статичные, как правило, хорошо известные изображения, следует учитывать одну очень существенную особенность лубка: статичность его весьма относительна. Исследователи последних лет — Ю. М. Лотман, А. Г. Сакович и другие — показали, что множество лубочных картинок — это сжатое, концентрированное действо, которое заложено в композиции и в самом рисунке; существует даже огромный пласт лубка — «настенный лубочный театр» (как назвала его А. Г. Сакович) [24]. Развертывание действа лубка во времени и пространстве реализуется при рассматривании, чтении и толковании. «Словесный текст и изображение соотнесены в лубке, — пишет Ю. М. Лотман, — не как книжная иллюстрация и подпись, а как тема и ее развертывание: подпись как бы разыгрывает рисунок, заставляя воспринимать его не статически, а как действо» [25]. Раешник, комментируя картинки, таким образом, лишь использовал отличительное свойство лубка, развивая и усиливая искони заложенную в нем тенденцию.

«Раечные картинки сами по себе большей частию не имеют никакого значения,— утверждал П. Е. Забелин,— но получают совершенно неожиданные краски при бойком, метком, а иногда и весьма остроумном пояснении» [26]. Действительно, часто лубки, составляющие зримую часть райка, служили только поводом ко всякого рода рассуждениям, балагурству, сатирическим выпадам. Некоторые опытные панорамщики шли еще дальше: они «отнюдь не считались с сюжетом картинок, и присказка нередко противоречила изображению. <...> Панорамщики намеренно прибегали к такому приему, особенно когда входили во вкус и, состязаясь, стремились перетянуть слушателей, либо старались «отвести», обмануть недреманное око начальства» [27].

А. Я. Алексеев-Яковлев, написавший эти строки, не до конца прав. Конечно, «вхождение во вкус» и желание затмить соперников играло в этом деле большую роль. Однако относительно «недреманного ока начальства» следует сказать, что после введения цензуры на все лубоч-

47 Русский раек
Литография. 1857

48 Персидский слон, привезенный в Москву в 1796 году
Лубок. Первая половина XIX в.

СТИХИ СЛОНУ КОТОРОЙ БЫЛЪ ПРИВѢДЕНЪ ВЪМОСКВУ ВЪ 1796 ГОДУ

ные изображения сами картинки вряд ли могли вызвать недовольство или подозрение властей; тревогу и опасение вызывали именно приговоры, и их-то, невзирая на соответствующую картинку, раешники легко изменяли в зависимости от условий выступления.

Обозрения раешников затрагивали самые разные темы.

Ил. 54, 59, 60

России на протяжении XVII—XIX веков приходилось непрерывно воевать, и лубочные картинки на военные темы всегда пользовались большим спросом у русского народа. В 1850-е годы в связи с Крымской кампанией число таких картинок сильно увеличилось. Выпускались как новые картинки (непосредственно на тему Крымской войны), так и сделанные со старых досок, например эпохи 1812 года, направленные против французов, или времен русско-турецкой войны 1787—1791 годов, высмеивающие турок.

«А это, извольте смотреть-рассматривать, глядеть и разглядывать, Царьград; из Царьграда выезжает сам салтан турецький со своими турками, с мурзами и татарами-булгаметами и со своими пашами; и сбирается в Рассею воевать и трубку табаку курит, и себе нос коптит, потому что у нас, в Рассее, зимой бывают большие холода, а носу от того большая вреда, а копченый нос никогда не портится и на морозе не лопается» [28].

Сейчас невозможно определить, какая картинка послужила поводом к данному комментарию. Ясно, что это было одно из широко тиражированных изображений турецкого султана со свитой. В пояснении раешник использовал и мотив обмороженного носа, известный по очень популярной картинке «Похождение о носе», где осуждается курение и пьянство и высмеивается хвастун, который, несмотря на дым от табака и жар от вина, не смог уберечь свой нос от мороза.

С удовольствием воспринимала публика и героические лубочные картинки, «прославляющие ум, ловкость и храбрость русских» [29]: «А вот отрадная картинка для русских взоров: наш родной герой Суворов переходит Чертов мост. Ура! Бери в штыки!» [30]

Особой популярностью пользовались картинки, запечатлевшие подвиг прапорщика А. П. Щеголева, батарея которого, насчитывающая всего четыре орудия, в течение шести часов при обороне Одессы в 1854 году мужественно вела неравный бой с десятью неприятельскими кораблями. О герое пели песню: «Уж как Щеголев-храбрец показал вам образец». Картинки эти входили в состав ленты раешного ящика и сопровождались такими, например, словами солдата-раешника: «А это, извольте смотреть-рассматривать, глядеть и разглядывать, как в городе Адесте, на прекрасном месте, верст за двести, прапорщик Щеголев англичан угощает, каленными арбузами в зубы запущает» [31].

Крымская война, отразившаяся во многих жанрах русского фольклора, сделала популярной и английскую королеву Викторию. Среди солдат даже распространились слухи, будто «идет на нас войной девка, она очень хитра и еще присоединила к себе две земли» [32]. Песня северных губерний «Англичанка» рисовала образ Англичанки Васильевны (иногда с этим отчеством!), «которая шатается по морю и не дается в руки царю» [33]. В репертуаре раешников появились картинки с такого рода прибаутками: «А это — город Лоцдон. Аглицкая королева Виктория едет разгуляться в чисто поле. . .» [34]

События внутри страны тоже находили отражение в обозрениях раешников, но события не всякие, а прежде всего зрелищные. Например, пожары.

В середине XIX века по всей России пронеслось известие о сильных пожарах в Костроме. Причину их официальные круги усматривали в злокозненных действиях каких-то поджигателей, которых было прика-

49 «Ах Настасья, ты Настасья...»
Лубок. 1857

50 Сильный храбрый богатырь Илья Муромец
Лубок. 1860-е гг.

зано выловить. Прекрасно понимая, что дело не в мнимых поджигателях, а в нерадивости городских властей и пожарной команды, раешники зло высмеивали эту меру борьбы с огнем, снабдив изображение горящей Костромы следующим приговором: «А вот, извольте видеть, господа, андерманир штук хороший вид, город Кострома горит, у ворот мужик стоит... квартальный его за шиворот хватает, говорит, что он поджигает, а тот кричит, что заливает» [35].

Виды московских пожаров дали возможность сатирически изобразить действия пожарных: «А это, извольте смотреть-рассматривать, глядеть и разглядывать, московский пожар; как пожарная команда скачет, по карманам пироги прячет, а Яшка-кривой сидит на бочке за трубой да плачет, что мало выпил, да кричит: „Князя Голицына дом горит“» [36].

Уже говорилось что, когда в 1839-м, а затем в 1851 году на народные картинки была введена цензура *, речи ярмарочных увеселителей продолжали оставаться бесконтрольными, цензуры не проходили. И раешники пользовались этим обстоятельством в полной мере. Их наметанный глаз сразу определял, есть ли в толпе «подозрительные лица», и если таковых не случалось, рисунки на валике райка снабжались хлесткими прибаутками, бьющими точно в цель по многим сторонам тогдашней жизни.

* Цензурное постановление 1839 г. требовало просмотра народных изданий сказок, портретов царей, полководцев, героев и т. п. В 1851 г. вышел указ о проведении лубочной продукции через цензурный комитет и об уничтожении досок и листов, на которые не было получено разрешение к печатанию.

В состав райка, как отмечалось выше, непременно входили картинки с видами русских и зарубежных городов. Подписи на них обычно сводились к указанию города и отдельных его достопримечательностей, первое место среди которых отводилось монастырям и соборам. Раешники же заостряли внимание на ином.

Большой популярностью в репертуаре райка XIX века пользовались две картинки, показываемые друг за другом: виды Палермо и Москвы. Безобидные виды этих городов давали повод к злой социальной сатире: противопоставлялось поведение русской «барской фамилии» за границей и у себя дома:

А вот андерманир штук — другой вид,
Город Палерма стоит;
Барская фамилия по улицам чинно гуляет
И нищих тальянских русскими деньгами щедро
наделяет.
А вот, извольте посмотреть,
Андерманир штук — другой вид.
Успенский собор в Москве стоит.
Своих нищих в шею бьют,
Ничего не дают [37].

Тот же мотив и в комментарии к картинке с изображением Парижа у другого панорамщика:

А вот город Париж,
Как туда приедешь —
Тотчас угоришь!..
Наша именитая знать
Ездит туда денежки мотать:
Туда-то едет с полным золота мешком,
А оттуда возвращается без сапог пешком [38].

Благодатным материалом для проявления народной сатиры оказывались и нравы, царящие в Петербурге. Тем более что новая столица долгое время в глазах народа представлялась явлением чужеродным, нерусским. Этому прежде всего способствовало и то обстоятельство, что в

Петербурге всегда проживало очень много иностранцев, прежде всего немцев.

А вот город Питер,
Что барам бока вытер.
Там живут смышленые немцы
И всякие разные иноземцы,
Русский хлеб едят
И косо на нас глядят,
Набивают свои карманы
И нас же бранят за обманы [39].

Доставалось и Москве:

«А вот московскую картинку покажу, об Екатерининском парке расскажу. В этом парке днем не гуляют даже и куфарки. А ночью и зимой и летом жуликов столько обретается, что всякий прохожий на них натыкается и остается не только без часов, но и без носовых платков. Приходит домой гол как сокол.

<...> Это городская мостовая! Проезжайте по ней хотя пять сажень, хотя путь такой не велик, но вам так насует под микитки, что вымотает всю душу до нитки. Штука важнецкая!

<...> А теперь вам случай представляется посмотреть, как Москва освещается. Кой-где горит электричество, кой-где газ, а на других улицах хоть выткни глаз, зги не видно, вот что обидно!»

Последние три прибаутки взяты из программы одного раешника, выступавшего в Москве конца XIX века [40]. На пороге стояло новое столетие, менялось время, менялась жизнь, в комментариях раешника появились другие темы, только что вошедшие в употребление слова (электричество, газ и прочее). Грамотный, разбитной, острый на язык, владелец райка по-прежнему оставался традиционным и современным: он, как хороший репортер, откликался на новости дня, чутко улавливал настроение и заботы «своей» публики, но даже самое злободневное содержание он укладывал в старые привычные формы, мало чем отличаясь в этом плане от усатого «ундера», производившего фурор в 1860-е годы. Специфическое сочетание традиционного и новейшего объясняет очень многое и в искусстве раешников и в их судьбе.

Раек — непосредственное порождение города, его массовой, «низовой культуры», он отразил все противоречия, все слабые и сильные стороны народных гуляний и ярмарочных увеселений, отчетливо проявившиеся во второй половине XIX века. Популярность, изобилие юмора, меткие слова, великолепные актерские данные талантливых раешников — все это отмечалось неоднократно в разные годы во многих уголках страны. Но было и то, что с самого начала заставляло образованную публику относиться отрицательно к райку и его владельцам.

Возмущение вызывала нередкая непристойность приговоров, иногда становившаяся чуть ли не гвоздем программы какого-нибудь раешника. Правда, такая возможность была заложена в самой природе массовых народных увеселений. Праздничная раскрепощенность участников ярмарки и гуляний позволяла зрителям требовать запретных тем, разговоров, а актерам, потешникам — использовать эту потребность и заполучать публику включением таких картин и прибауток, «рассказ о которых нельзя сказать, чтобы был удобен для печати» [41].

Общий фамильярный тон праздничной площади позволял говорить вольности о королеве Виктории, бесцеремонно вести себя с «дамами» из почтеннейшей публики, чересчур свободно комментировать «картинки, изображающие любовное волокитство, женскую хитрость и злобу, неверность и увертки женщины в любовных делах», которые, по

словам Д. А. Ровинского, составляли «в ряду народных картинок — особый, довольно крупный отдел» [42]. Обычно такие «вздорные» картинки давались «под занавес» или за дополнительную плату. Иногда нецензурной прибауткой снабжались вполне безобидные изображения.

Однако, говоря о неоднородности картинок и комментариев, мы имели в виду не только фамильярность и непристойность отдельных текстов. Такое явление легко объяснимо, а главное, не является сутью и основной причиной успеха дедов-раешников.

Еще В. В. Стасов писал по поводу вышедшего в 1881 году собрания русских народных картинок Д. А. Ровинского о ясно различимых двух видах лубочной литературы: народной и коммерческой [43].

По мнению знатока русской лубочной литературы П. О. Морозова, многие «народные» картинки не были народными в прямом смысле этого слова, а создавались для народа, «ради его назидания или увеселения», и создатели их «заботились, главным образом, о том, чтобы наработать и сбыть как можно больше, и не старались да и не могли быть особенно разборчивы в сюжетах. Было бы только пестро, ярко и смешно, чтобы бросалось в глаза покупателю» [44].

Тексты многих прибауток, их содержание могут показаться наивными, однако радостная атмосфера гуляний, тяга к необычному заставляла замирать «армяки, тулупы, дешевые салопы» от вида кометы Бэла, которая «чуть-чуть нашу землю хвостом не задела» [45], или восторгаться удалью и силой русского солдата, сразившего султана «в городе Царьграде»: «башмаком хвать его в лоб, тот и повалился как сноп, все равно что на грош табачку понюхал. Ловко!» [46] — умиляться и испытывать чувство гордости, узнав на картинке Михайлу Ломоносова: «первый наш ученый, в русской школе воспеченный, прежде был Архангельский мужик, а потом стал разумен и велик» [47].

Есть большое количество пояснений, которые мы склонны, и не без основания, воспринимать как умную, злую сатиру на определенные события и лица. Вспомним оценки русской знати, проматывающей деньги за границей, или фразы (в устах мужика!) «Питер, что барам бока вытер», «Париж, куда въедешь — угоришь!» и т. п.

Остро и злободневно звучали в конце XIX века пояснения к видам Москвы:

«Вот вам площадь городская, хорошая такая и убранная к тому же, что ни шаг, то лужи, и украшениям нет счета, где ни взглянь, там болото, а пахнет так, будто роза, потому что везде кучи навоза. Чисто!» [48]

«А вот вам здание, вроде как бы бандитное, это общество Кредитное, пребольшущая сума, денег в ней дают по многу под негодные дома. Словом, много наделала шума и гама эта московская Панама! Молодцы ребята!»

«Нет хуже в Москве беды, как недостаток воды. Дума дать городу водицы бы не прочь, но боится, что ей в ступе нечего будет толочь <...>» [49].

Несколько настораживает то, что подобные комментарии соседствовали бок о бок с высмеиванием «парня и его зазнобы», той самой, у которой «глаза просто чудо: один смотрит на вас, а другой в Арзамас»; перемежались с описаниями, как «кутит купец московский» и т. п. [50] Перед приведенными словами о «бандитном» Кредитном обществе в той же манере, тем же тоном было произнесено о Сибири, куда доставляли раньше через год, а теперь, благодаря железной дороге, «в миг один доставят на Сахалин»; чуть дальше затронутыми оказались «декаденты-господа»: «чувства у них красные, звуки ананасные, в сердце булавки, в затылке пиявки, в голове Гоморра и Содом, словом, кандидаты в Желтый дом!» [51]

51 Бой Бовы-королевича с Полканом-богатырем
Лубок. Вторая четверть XIX в.

52 Аника-воин и смерть
Лубок. Вторая четверть XIX в.

О чем говорит такой калейдоскоп тем? Либо о случайном подборе популярных приговоров, о безразличном отношении к источникам, откуда берется подобная информация. Либо о прямо противоположном — сознательном включении в безобидную словесную мишуру острых, запретных тем и разговоров. Вероятно, и то и другое имело место, хотя справедливости ради надо сказать, что первое отношение явно преобладало. Сейчас мы готовы признать сатирой такое, например, пояснение к картинке — эпизоду из Крымской войны: «А это, извольте смотреть-рассматривать, глядеть и разглядывать, как князь Меньшиков Севастополь брал: турки палят — все мимо да мимо, а наши палят — все в рыло да в рыло; а наших бог помиловал: без головушек стоят, да трубочки курят, да табачок нюхают, да кверху брюхом лежат» [52].

Мы знаем, что А. С. Меньшиков, главнокомандующий Крымской армией и флотом, был в 1855 году отстранен от этой должности из-за бесконечных неудач и больших потерь на фронте. На фоне многочисленных тенденциозных официальных сообщений, заостряющих внимание на героизме русских солдат, возводящих в ранг блестящих побед мелкие удачи защитников Крыма и глухо оповещающих о серьезных поражениях, вызванных полным неблагополучием в армии и государственном аппарате, на этом фоне подобные выпады вчерашнего солдата были блестящей сатирой и на положение дел в стране, и на официальную печать. Как, однако, расценивать следующие комментарии раешников, относящиеся к той же Крымской войне?

«Вот извольте видеть. Салтан машет платком ему грозят штыком завязалась кутерьма огнем горят дома гром пушек кваканье лягушек бабий храпеж ничего не разберешь» [53].

«Вот посмотри турецкую баталию, где воюет тетка Наталья. Сделала по всей деревне колокольный звон, пушечную стрельбу, сама три кочерги разбила, деревню в полон взяла, а деревня большая: два двора, три кола, пять ворот, прямо Андрюше в огород. Нищим жить просторно. Печей нет, труб не закрывают, никогда не угорают, и гарью не пахнет. Ага, хороша штучка, да последняя» [54].

Для того чтобы дать объективную оценку этим комментариям, увидеть их место в ряду других прибауток и понять успех среди ярмарочной толпы, надо выйти за рамки райка и обратиться к таким сложным и до конца не выясненным вопросам, как формирование массового вкуса, источники его, связи с разнообразными жанрами фольклора, прежде всего зрелищного, с лубочной литературой, влияние на ярмарочную культуру роста городов, возросшую к концу века грамотность простого населения, своеобразное отношение народа к культуре, быту образованных, состоятельных слоев населения.

Ответить на все эти вопросы не представляется возможным, на страницах данной книги они затрагиваются лишь частично. Обратим внимание читателя на некоторые факты, возможно, они помогут пролить свет на особенности приведенных приговоров раешников.

Владельцы райков — недавние солдаты, в большинстве своем выходцы из крестьян — были выразителями вкусов простого народа, эстетические нормы которого уходили корнями в фольклор*, и именно из этого источника черпал новый жанр раешного обозрения основные художественные приемы и способы изображения. Так, изображение войны как кухонной баталии или громкой перебранки — древнейший смеховой прием, известный многим фольклорным жанрам. Прибаутки раешников продолжили эту традицию комедийного снижения битвы, брани, войны, отсюда такое своеобразное сочетание традиционной формы и вполне современного материала в приведенных выше цитатах.

* См. приведенную выше характеристику носителей фольклорного мышления, данную Ю. М. Лотманом на примере их отношения к газетным новостям и выбора тем для лубочных картинок.

53 Ермак Тимофеевич, покоритель Сибири
Лубок. 1860-е гг.

54 Взятие турецкой крепости Карс 16 ноября 1855 года
Лубок. 1856

35 Славное побоище Александра Македонского с индийским царем Пором

Лубок. Вторая четверть XIX в.

ЛЕКСАНДРЪ СПОРО
З ИНДЕЙСКІИМЪ ЦАРЕМЪ

Отмена крепостного права, переход России на «капиталистические рельсы» привел к массовому отходу крестьян в города, к частичному приобщению их к «цивилизованной» жизни, что прежде всего сказалось на увеличении процента грамотности. Однако, как известно, грамотность и просвещение — вещи связанные друг с другом, но разные. И научившимся читать крестьянам, рабочим, мастеровым доступна оказалась не великая русская литература, а дешевые лубочные, бульварные книжки, листки для народа, издаваемые в изобилии и широко распространяемые. В. Б. Шкловский вспоминает: «Русско-японская война для меня началась с того, что на улице увидал пестрые плакаты, разделенные на мелкие квадратики. В квадратиках были нарисованы солдаты в папахах и маленькие японцы и напечатаны жирным шрифтом стихи „дяди Михея“» [55].

Традиция изданий для народа в духе «дяди Михея» зародилась давно, может быть со времен знаменитых «афиш» Ф. В. Ростопчина *. Написанные народным языком, они строились по типу фольклорных произведений, где герои всегда побеждают, зло наказывается, добро торжествует и «русский дух» одолевает темные силы. Современники вспоминали, каким спросом пользовались выпущенные в начале Крымской войны картинки, где «выставлялась слабость, хвастливость и ничтожество наших европейских и азиатских соперников и врагов. Такие картинки издавались с помещаемым внизу текстом собственного содержания, всегда, впрочем, ultra-патриотического, иногда в стихах» [56]. П. В. Давыдов, рассказавший об этом, вспоминал «одну такую картинку, изображавшую совет представителей Англии, Франции и Турции перед картой России, текст которой начинался, кажется, так:

Вот в воинственном азарте
Воевода Пальмерстон
Поражает Русь на карте
Указательным перстом. . .» [57]

* В листках-«афишках» Ф. В. Ростопчин, московский главнокомандующий во время Отечественной войны 1812 г., призывал население не покидать Москву, описывая «действенные» методы, которые должны были бы остановить Наполеона (сооружение воздушного шара, обращение к святым образам Иверской часовни и т. д.). Справедливую оценку деятельности Ростопчина дал Л. Н. Толстой в романе «Война и мир».

В шестидесятые годы прошлого столетия военными лубочными изданиями всерьез интересовался Г. И. Успенский. Он изучал эту массовую дешевую продукцию книжного рынка и влияние ее на различные слои населения. «Я в то время целые дни проводил на улице: встречал и провожал войска, толкался на площади, где по грязным заборам были развешаны бесчисленные картинки о победах, и слушал толки. Разнообразия было очень много», — говорит один из героев Успенского о 1850-х годах [58]. Из бесчисленного разнообразия писатель приводит, на наш взгляд, очень интересный пример: в Москве рассказывали «о свече у Иверской, которую турки начинили порохом и поставили перед иконою ночью. Хорошо, что митрополиту приснился сон, и он успел выхватить свечу, которую разорвало тут же на улице» [59].

«Патриотическая» лубочная литература в военные годы горячо воспринималась простым населением, что отразилось и на создании по ее подобию расиных приговоров.

А вот коварный англичан,
Надулся ровно чан.
Хоша он нам и гадит,
Зато и наш брат русский его не гладит.
Супротив русского кулака
Аглицкая наука далека,
И слова мы не скажем,
Уж так-то разуважим, —
Мокрепько будет, —

выкрикивал раешник, видимо, уже давно созданную и проверенную на большинстве зрителей «рацею»[60]. Популярности этих картинок и приговоров помогало и то, что в народе они являлись как бы продолжением богатырского лубка, тех многочисленных изображений, «на которых почти не было павших русских воинов, но зато вражеское войско беспощадно побивалось <...> рисовальщиками»[61]. Насколько популярны были такие «героические» картинки, можно судить по одной детали, взятой нами из «Очерков бурсы» Н. Г. Помяловского: ученический сундук бурсака (!) был изнутри оклеен разными картинками, почетное место между ними занимала «лубочная гравюра, вырезанная из Бовы и изображающая то, как сей богатырь побивает метлою рать несметную»[62].

Раешники любили строить рассказы к подобным картинкам по примеру ярмарочной (фольклорной в основе) похвальбы, где высмеиваются и враги, и победители. В серии «военных картинок» о событиях 1812 года было выпущено много лубков с видами Парижа. Среди портретной галереи «потешной панорамы» одно из первых мест отводилось Наполеону. Часто он изображался на белой лошади и характеризовался словесно следующим образом: «А эфта, я вам доложус-с, французский царь Наполеонт, тот самый, которого батюшка наш, Александр Благословенный, блаженной памяти в бозе почивающий, сослал на остров Еленцию за худую поведенцию»[63].

Интересно отметить, что в устах раешников Наполеон предстает обыкновенно не врагом, а популярным героем, у которого были поражения, но были и успехи.

Противоречивость, разнохарактерность массовой «низовой культуры» городского населения России прошлого века хорошо видны на многих текстах раешных обозрений, где наряду с образами, приемами, оценками, почерпнутыми из традиционного народного искусства, во второй половине XIX века встречались и пояснения, взятые из газет вместе с заимствованным оттуда же отношением к излагаемым фактам:

Вот французский город Париж,
Приедешь — угоришь.
Опомедии и самому там сенатору Гамбету
Подали карету, —
Дескать проваливай[64].

П. Н. Берков считал, что пояснение раешника имело в виду тот эпизод из биографии Леона Мишеля Гамбетты — крупного французского буржуазного политического деятеля, когда в 1871 году он временно оставил пост министра внутренних дел[65].

Однако постоянным источником оценок политических событий были не газеты, а опять-таки дешевые лубочные листы или книжки-агитки, использующие популярную и доходчивую форму раешного стиха:

А вот, извольте видеть, город Берлин!..
Живет в нем Бисмарк-господин,
Его политика богата,
Только интригами тарората!..
В неметчине народ грубый,
На все точит зубы...
Им давно хочется
На балтийский край броситься,
Да боятся, как бы сдуру
Не лишились б сами шкуры —
Ведь вот в двенадцатом году
Француз сам себе наделал беду![66]

56 «Голландский лекарь и добрый аптекарь...»
Лубок. 1820—1830-е гг.

57 Фомушка и Еремушка, Прохор да Борис
Лубок. Первая четверть XIX в.

58 Прибытие Наполеона на остров Святой Елены

Лубок. Вторая четверть XIX в.

59 Турецкий паша Муралей и турецкий паша Ага

Лубок. 1820—1830-е гг.

Еще один показательный пример — информация раешников о шумном процессе по делу офицера французской армии Дрейфуса, обвиняемого в шпионаже: «Вот вам, господа, картинка: Дрейфус! Его дело шло не одну неделю, несмотря на то, что он выбрал в защитники Золю-Емелю. Дела хоть и не проиграл, а на Чертовом острове побывал!» [67]

Откуда такая пошлая пародия на процесс, который всколыхнул всю Европу, заставил Э. Золя встать на защиту невинно осужденного и принять на себя жестокие удары реакции?*

* 13 января 1898 г. Золя поместил в газете открытое письмо «Я обвиняю» на имя президента республики, где назвал истинных виновников и причины, по которым они не попали на скамью подсудимых. Этот смелый шаг привел к тому, что писателя приговорили к году тюремного заключения и крупному штрафу. В 1906 г., уже после смерти Золя, Дрейфус был полностью реабилитирован.

Безвестный раешник, глумящийся над трагическими событиями во Франции, конечно, не понимал истинного значения происходящего. Он «играл» на сенсации, не вдаваясь ни в смысл, ни в правомерность оценки, которую в готовом виде черпал из официального источника. Золя, Дрейфус, Гамбетта — все это было далеко, «не у нас», здесь же оказывалось «ходким товаром», который укладывался в нормы раешного обозрения не только внешне (злоба дня, раешный стих), но и по существу (снижение серьезного, высмеивание чужого). При этом в понятии «чужое» явно присутствовал двойной смысл: во-первых, не русское, не в России, во-вторых, не народное, из области интересов образованного общества. Это усиливало отрицательное, точнее, безразличное (в плане внутренней, собственной оценки) отношение к фактам в подобных комментариях.

Еще раз приходится убедиться в том, что народные развлечения, как и вообще искусство масс, переживало в конце XIX века трудное время. Столкновение традиционных форм культуры с профессиональным искусством, необходимость творить в новых условиях (большие города, скопление людей разного уровня просвещения, имущественного ценза, сословной принадлежности и т. п.), проникновение коммерции в сферу искусства, особенно массового, — все это облегчало и, более того, делало закономерным появление наряду с высоким и талантливым — пошлого и безнравственного, с остросатирическим — беззубого и безыдейного.

Возвращаясь к зримой части райка, вспомним о том, какие картинки имели большой успех и охотно раскупались. Обратимся еще раз к Н. А. Некрасову, к известным со школьной скамьи строкам из «Кому на Руси жить хорошо» об офенях, выбирающих картинки с генералами — «Чтоб были настоящие, потолще, погрозней»:

Давай больших, осанистых,
Грудь с гору, глаз навыкате,
Да чтобы больше звезд!

Поэт точно подметил возросший интерес в народной среде к лубочным картинкам, которые в шестидесятые годы все чаще проникали и в деревню, пристраивались «в крестьянской летней горенке на невысокой стеночке». Здесь в поэме многоточие, и затем следует фраза, невольно вырвавшаяся у поэта, — «Черт знает для чего!». Некрасову больно было видеть, как по неграмотности и невежеству народ последние гроши тратит на генералов со звездами, толстых сановников, глупого милорда, и он мог только мечтать о далеком времени, когда тот же крестьянин «Белинского и Гоголя с базара понесет».

Д. В. Григорович удивлялся, что лубочные картинки и брошюрки покупаются простым населением сел, деревень и городов, становятся обязательной принадлежностью быта. Он видел причину в том, что «создания отечественной фантазии» (как окрестил он лубочную продукцию) выражают присущее каждому русскому «стремление к художеству». Картинки «резко выдаются красными, пунцовыми и желтыми пятнами на закопченных стенах», украшая лачуги своих владельцев и утешая их

60 Портрет Александра Васильевича Суворова
Лубок. Первая четверть XIX в.

рассказами о другой — удивительной, счастливой и сытой жизни[68]. Григорович уловил самое важное. Четырьмя годами раньше, в 1839 году, в статье «Немецкие народные книги» молодой Ф. Энгельс писал: «Народная книга призвана развлечь крестьянина, когда он, утомленный, возвращается вечером со своей тяжелой работы, позабавить его, оживить, заставить его позабыть свой тягостный труд <...>. Она призвана обратить мастерскую ремесленника и жалкий чердак измученного ученика в мир поэзии, в золотой дворец»[69].

И несмотря на то что художественные достоинства лубочных произведений часто были ниже всякой оценки, что «народное невежество, предрассудки и суеверия»[70] надолго обосновались здесь, популярность их не падала, а увеличивалась, чему в немалой степени способствовало и «озвучивание» их раешниками на ярмарках и гуляньях.

К тому же талантливые раешники не были редкостью. Об одном из них, Иване Даниловиче Рябове — человеке «бесспорного дарования»,

бывшем крепостном какого-то орловского помещика, рослом, статном красавце, вышедшем «на волю» в 1861 году, рассказал на страницах своих воспоминаний А. Я. Алексеев-Яковлев. «Познакомившись с Рябовым на Адмиралтейской площади, я встретил его затем в Москве на Девичьем поле, а в последний раз — в середине девяностых годов в Бразильском саду, в Купавине, на Нижегородской ярмарке, где <...> он торговал книжками, лубочными изданиями по преимуществу, и продолжал показывать панораму <...>.

Рябов был неистощим в балагурстве, о себе и своих странствованиях не говорил иначе как «скоморошествую». Слышно было, он умер в Иваново-Вознесенске в годы русско-японской войны, до глубокой старости выступая с панорамой»[71].

Хочется обратить внимание на такую деталь в биографии И. Д. Рябова: он был и панорамщиком, и продавцом лубочных изданий. Это не индивидуальная черта его, а довольно распространенное явление. Любая ярмарка и гулянье не обходилось без офеней, предлагающих лубочные картинки на все вкусы и по разной цене. При этом рекламировали они свой товар прибаутками, очень похожими на те, которыми развлекали и раешники, что вполне понятно, ведь сам товар был одним и тем же.

Лавочки, где продавались лубочные картинки и книжки, привлекали своим видом: «картины вешались на веревках, ущемленных в деревянные щипцы, в несколько рядов одни над другими вдоль стен ворот *, а книжный товар располагался на открытых ларях»[72]. Такой разноцветный «иконостас» был виден издалека и производил сильное впечатление уже благодаря яркой и пестрой цветовой гамме, а подойдя ближе, можно было получить бесплатное удовольствие, разглядывая сами картинки и выслушивая балагурство их владельца.

* В Москве торговцы лубочной литературой располагались обычно в аркообразных воротах в стене Китай-города, на Кузнецком мосту, использовались ими и ворота частных домов.

Перевести хоть какую-то часть зрителей в разряд покупателей было главной задачей продавца, и немалую помощь в этом оказывало ему красное словцо. Особенно старательно «работать языком» приходилось на ярмарке, где собиралось немалое количество таких же офеней и отбить покупателя у конкурента было делом нелегким. «Ярмарка и лубок, — писал один из собирателей лубочных картинок, — так тесно связаны друг с другом, что трудно представить себе первую без второго. Продавцы лубочных картинок своими присказками да прибаутками вносили в ярмарочную пестроту и суету немалое оживление, и после балаганов, каруселей и дедов-раешников больше всего толпилось народу у лубочных ларей.

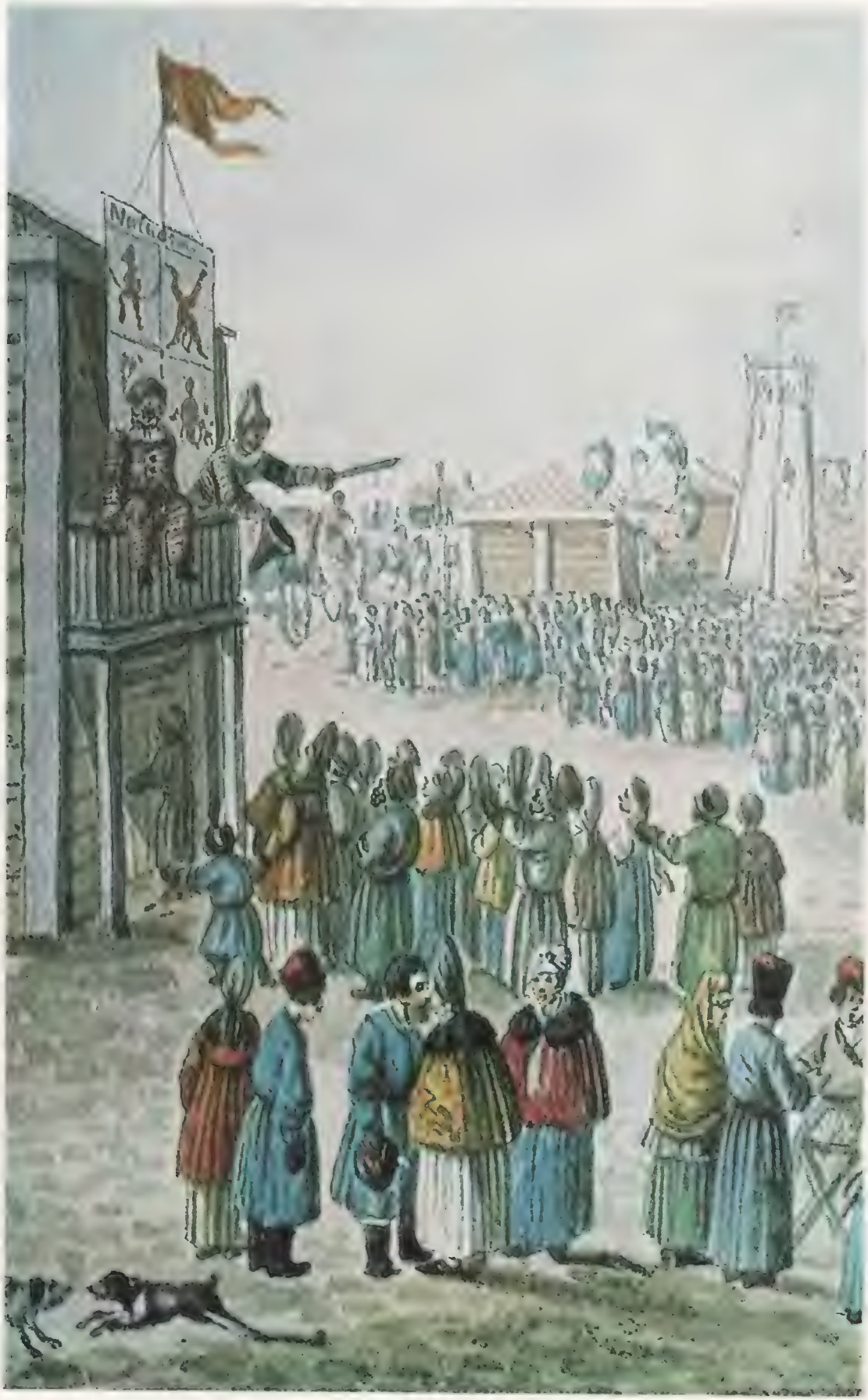
В свою очередь это отзывалось и на лубке: немало метких словечек и сочных, ярких образов перешло в него именно с ярмарок, этих центров старого русского балагурства»[73].

Тон задавали мастера типа Рябова. Другому известному раешнику, подвизавшемуся в Одессе во второй половине прошлого века, некоему Слепцову, посвятил несколько благодарных строк в своих воспоминаниях А. де-Рибас: «А вот и он, любимец Одессы и всех ее детей, всегда веселый, всегда подвыпивший, подслеповатый, бойкий на язык, легкий на рифму, ядовитый в юморе, говорун без умолку, наша местная знаменитость — Слепцов с его собственного изделия панорамою. За ним мальчишки, няни, да и все посетители сада, которых он потешает своими хлесткими прибаутками. <...> Этот Слепцов лет тридцать, тридцать пять путешествовал с деревянным сооружением за плечами и трепожником в руках, всегда готовый за несколько копеек (а иногда и просто за одну копейку) в угоду мальчишек и простонародья показать содержимое панорамы, сопровождая развертывающуюся картину массою прибауток и веселых рассказов в рифму, пересыпая их бойкими остро-

гами лубочного характера <...>. Это был тип настоящего русского самородка раешника, с его неподражаемо народным юмором» [74].

После всего сказанного легко поверить словам А. Я. Алексеева-Яковлева о том, что, если таких раешников собиралось на ярмарке или гулянье несколько человек, они действительно «вносили большое оживление своими райками» [75] в общее праздничное настроение, доставляя настоящее удовольствие своим зрителям и слушателям.

Уйдя из жизни вместе с другими ярмарочными увеселениями, раек еще долго привлекал к себе внимание, главным образом как действенное средство пропаганды, содержащее яркий рисунок, меткую подпись и не менее остроумное, хлесткое пояснение.



Балконные ЗАЗЫВАЛЫ

Не случалось ли вам когда-нибудь приглядываться к шуткам паяцев и прислушиваться к их остроумным шуткам? Мне случалось... Посмотрите: вот паяц на своей сцене, то есть на подмостках балагана; внизу, перед балаганом тьма эстетического народа, ищущего своего изящного, своего искусства; остроты буффона сыплются как искры от огнива; все смеется добродушным смехом...

В. Г. БЕЛИНСКИЙ.
Бенефис г. Живокини

Когда в XVIII веке в крупных городах России стали строиться на время ярмарок и гуляний закрытые балаганы, куда пускали за плату, возникла потребность в рекламе представляемых там программ.

Известно, что первыми владельцами балаганов были иностранцы. Они устраивали спектакли по-европейски, опираясь главным образом на итало-французскую традицию, где ярмарочная площадь изначально являлась местом средоточия народных зрелищных форм и где веселая фамильярная реклама всегда была представлена широко и разнообразно. Поэтому и первые балаганные зазывалы появились у нас на балконах временных театров, принадлежащих гастролирующим иностранным труппам. «В составе приезжавших трупп часто значился комик, пародировавший своих товарищей и исполнявший различные смешные сценки»[1]. Судя по всему, именно таких актеров и выпускали на балконы, и они, не зная русского языка, забавляли публику демонстрацией трюков, фокусов, отдельных номеров программы или комической пантомимой, смешными движениями, жестами. В 1766 году в Россию приехало «гимнастическое общество» Брамбиллы и Наморры, и роль паяца, как одну из наиболее ответственных, исполнял сам Брамбилла[2]. Знаменитый Леман — владелец больших балаганов в Москве и Петербурге, прибывший из Франции, — довольно долго выпуская на балкон балаганов до начала представления бессловесного паяца в костюме Пьеро (широкий белый балахон с большими цветными пуговицами).

Ил. 61

Услугами паяца-пантомимиста пользовались во всех случаях, независимо от того, что показывалось внутри балагана. Так, описывая пасхальное гулянье 1822 года в Москве под Новинским, корреспондент «Отечественных записок» отмечал: «У вольтижера Рабба паяц обратил на себя внимание. Он пожилых лет, и, не имея в себе ничего от природы карикатурного, без слов и кривлянья смешил всех до умору. В нем, как в Теньеровой картине*, самая трубка, которую раскуривает, заставляет уже невольно смеяться зрителя»[3]. Своими площадными комиками могла похвастаться, к примеру, и Нижегородская ярмарка первой четверти XIX века. «Паяс, которого по справедливости можно назвать

* Давид Тенирс Младший (1610—1690) — фламандский художник, создал большое количество картин из народного быта, в том числе сцены ярмарок, деревенских празднеств, окрашенные добродушным юмором.

распорядителем народных праздников, забавляет своими смешными прыжками и кривляниями бурлаков и лодочников», — афиширует в одном из первых путеводителей по этой знаменитой ярмарке [4]. Неизвестно, был ли нижегородский «паяс» русским или иностранным актером, но знаменательно, что выступал он в жанре популярной тогда пантомимы * (о его шутках — ни слова!).

* Пантомима — один из самых древних видов театрального искусства, известный всем народам. Она является составной частью многих обрядов, где существует рядом со словом, дополняя и повторяя действие танцем и телодвижениями, а позднее и пародируя его. Возникновение и развитие пантомимы тесно связано с ряжением.

Однако уже в середине 1820-х годов те же иностранцы на роль зазывалы стали приглашать русских балагуров, справедливо полагая, что словесная реклама даст гораздо больший эффект, чем простая демонстрация участников спектакля или «неозвученные» комические жесты и мимика паяца. В 1825 году «Северная пчела» рассказывала читателям о петербургском гулянье «под качелями». При описании балаганов особенно выделялись восклицания паяцев и в качестве примера приводилась речь одного из них: «Честные господа, пожалуйте сюда! — кричит расписанный паяц, — здесь вы увидите вещи невиданные, услышите речи неслыханные, чудо чудное, диво дивное, Заморские комедии! Скорее, скорее, почти все места заняты» [5].

Русские паяцы сразу прекрасно вошли в роль, и только что приведенные слова — типичная реклама балаганного зазывалы с почтительным обращением к публике, с прозрачным гиперболизованным перечислением чудес и диковинок, якобы имеющихся в балагане, с уверением в том, что «заведение» пользуется успехом у зрителей.

Кстати, прием этот — кричать о распроданных билетах при пустом зале и о сиюминутном начале представления при свободном (в зависимости от наличия зрителей) расписании — существовал все время, пока действовали балаганы. Автор статьи о петербургской масленице 1834 года в качестве эпиграфа привел зазыв «паяцо балагана № 6»: «Сюда, господа, сюда! Сейчас начинается» [6]. Советский ученый Н. Г. Богатырев вспоминал о своем посещении балагана в начале XX века: «Помню, как я подошел к одному балагану, откуда выскочил зазывала с криком: «Опять полно! Ей-богу, полно!» Но когда я купил билет и вошел в балаган, балаган оказался пустым» [7].

Практический смысл выступлений паяцев — «лишь бы собрать народ в балаган, а о содержании представления кому забота!» [8] — и общая атмосфера свободного громкого слова на праздничной площади объясняют и расхождение рекламы с тем, что преподносилось в самом балагане, и то предпочтение, которое зрители оказывали зазывале. «Нет! гораздо приятнее смотреть на толпы народа, теснящегося перед балконами, чтобы налюбоваться, натешиться остроумием паяца: его каждое слово им по сердцу, каждое телодвижение по праву — громкий хохот изъявляет всеобщее удовольствие» [9].

По-видимому, балаганные зазывалы с самого начала не ограничивались одним только приглашением посетить рекламируемое заведение. Та же «Северная пчела», сообщая о гулянье на святой неделе в Москве 1825 года, не забыла упомянуть о «паясах», которые «на балконах шатров под звуки вальса кривляются, забавляют чернь своими шутками», а «хитрые хозяева балаганов» между тем, пользуясь скоплением народа около зазывалы, «ласково приглашают почтенных господ в свою комедию» [10].

Первыми русскими паяцами при иностранных балаганах были отставные солдаты-балагуры, немало повидавшие на своем веку и прошедшие хорошую школу жизни. Они пользовались неизменным успехом у ярмарочной, гуляющей публики, в чем легко убедиться на примере выступлений солдат-расшников. Такой паяц из бывших солдат постепенно становился необходимой частью увеселительных городков и нередко попадал на страницы печати, регулярно оповещавшей о со-

61 «Белый» клоун на раусе балагана
Гравюра с рисунка В. Ф. Тимма. Середина XIX в.

62 Ярмарочный дед-зазывала
Рисунок И. Далькевича. Начало 1880-х гг.

63 Масленичное гуляние на Девичьем поле в Москве
Гравюра с рисунка А. П. Рябушкина. 1882

стоявшихся гуляньях, праздниках. «В балагане Герольда <...> достоин замечания паяцо, солдат, родом, кажется, малороссиянин, самая комическая физиономия, забавник, остряк, импровизатор» [11]. В рассказе о петербургской масленице 1839 года «Северная пчела» опять обращает внимание на русского паяца: «Но замечаете ли вы, что волны народа мало-помалу утихают, и вам невозможно ни отступить, ни идти вперед? Толпа ждет своего любимца, Русского паяца, отставного егеря, нашего народного Пасквино. Вот он выходит на балкон, в шутовском наряде, с шутовскими ужимками. Хохот не прерывается ни на минуту и возрастает при каждой из его присказок. Взгляните на его ужимки; может ли быть что смешнее?» [12]

Название «паяц», закрепившееся за балаганными зазывалами со времен выступления в этой роли иностранцев, держалось очень долго — вплоть до семидесятых годов XIX века. Способствовало этому в немалой степени то, что русский «пасквино», заменивший на балконе своего иностранного предшественника, первоначально был одет в тот же наряд Пьеро, отчего его в народе именовали мельником. Примерно к 1840-м годам русские балаганные зазывалы обзаводятся собственным репертуаром и изменяют свой внешний вид. На наружных балкончиках ярмарочных строений теперь все чаще смешит народ «солдат, наряженный стариком, в сером кафтане, с длинными волосами и бородой из пеньки; на шее у него оловянные часы, в руках старый книжный переплет» [13]. Ил. 62, 65

По газетным и журнальным заметкам того времени можно проследить поиски нового термина, так как, называя чужим словом русского мужика-остряка, авторы явно чувствуют себя неловко. Балконных комиков отныне именуют то просто «парнем», то «русским паяцем», даже «ванькой-паяцем» («Желающие могут пойти в «комеди» <...> насмотреться разных диковин и надорваться над ужимками ваньки-паяца» [14]).

С середины прошлого века отчетливо прослеживается разделение балконных зазывал на три основные категории: 1) на «закликал» в узком смысле слова, расхваливающих свой балаган и приглашающих посетить его; 2) на «дедов» или «стариков», репертуар которых складывался из шуток, анекдотов, прибауток в форме монолога, имеющего, так сказать, автобиографический характер («дед» рассказывал о себе) и не связанного с программой балагана; 3) на клоунов, разыгрывающих сценки-пантомимы или сценки-диалоги, причем последние, как правило, на злобу дня. Все зазывалы старались привлечь внимание публики к своему заведению, но добивались этого по-разному.

В каком бы амплуа ни выступал зазывала, он был очень заметной фигурой; по сути дела, именно от него «часто зависел сбор балагана. Хорошие закликалы так ценились, что балаганщики переманивали их друг от друга» [15], хотя, бывало, владельцы балаганов прибегали и к другим способам, например, «закликалы работали поочередно, чтобы один балаган не мог сорвать представление» у соседа [16].

Из всех балконных «профессий» самым простым и наиболее распространенным был тип обычного зазывалы, выходившего перед началом представления к толпе и приглашавшего побывать в его балагане. В архиве Государственного центрального театрального музея имени А. А. Бахрушина в Москве хранится запись монолога, который произносился перед спектаклем «Царь Максимилиан»:

«Эй, господа, пожалуйте сюда!

Здравствуйте, москвичи, жители провинциальные, ближние и дальние: немцы-лекари, евреи-аптекари, французы, итальянцы и заграничн-

ные мириканцы, рассейские баре, астраханские татаре! Господам купцам, молодцам, бледнолицым современным девицам — мое почтение. Всякая шушера нашу комедию слушала, осталась довольна за представление — еще раз мое вам нижайшее почтение!

Эй ты там! Протри глаза сиьяна! Увидишь самого царя Максимилиана!

Царь он очень грозный и человек весьма сурьезный, чуть что ему не по праву, живо сотворит расправу.

Эй вы, господа, подбородки бритые, в зубы битые, по-праздничному скулы сворочены, глаза разворочены!

Масленице — все племянники!

Эй вы, скупые алтынники, вынимайте-ка свои полтинники и гривны, сейчас увидишь дела дивны! . .» [17]

Запись эта особенно ценна тем, что содержит не только начальный монолог зазывалы, но и финальный, произносимый, вероятно, далеко не всегда и еще реже записываемый собирателями.

После представления зазывала вновь появлялся перед зрителями и кричал:

«А теперь позвольте отдать вам наше нижайшее почтение, благодарить за посещение.

Приходите в другой раз, уважим и одно вам скажем, что тешились этой штукой в старину не только голь и баре, а и самые первеющие бояре, для всех мой был встарь Максимилиан грозный царь!

А теперь ступайте, по манежу гуляйте, разными штуками себя развлекайте.

Господа умные и глупцы, дворяне и купцы и купчихи краснощекие — всем вам мои поклоны глубокие (*кланяется на все стороны*). А если хотите узнать, кто я такой, что за молодец лихой? Почему у меня такая храбрость и отвага? Я — пьяница Ванька Шмага!

Адью-с, ухожу-с!» [18]

Тексты зазывов производят двоякое впечатление: с одной стороны, они поражают традиционностью, даже шаблонностью, с другой — отличаются большим разнообразием. Объясняется это их принадлежностью к произведениям фольклорного типа, в основе которых всегда лежит устоявшееся, выработанное временем представление о данном жанре, его идеальный вариант, приобретающий в каждом конкретном исполнении неповторимые, индивидуальные черты. Иначе говоря, здесь импровизация осуществляется в строгих рамках традиции. Особенно хорошо это прослеживается у талантливых зазывал, чьи балаганные монологи никогда не повторялись дословно, а всякий раз видоизменялись в зависимости от программы, от настроения публики и самого комика.

Яркий пример подобного зазыва содержится в книге Д. С. Альперова, слышавшего приведенный им текст от деда, который с середины прошлого века держал собственный небольшой балаган в Смоленске.

«— Эй, сынок! — кричал закликала невидимому публике «сынку», —

Давай первый звонок.
Представление начинается.
Сюда! Сюда! Все приглашаются!
Стой, прохожий! Остановись!
На наше чудо подивись.
Барышни-вертушки,
Бабы-болтушки,
Старушки-стрянушки,
Солдаты служивые

64 Балконные зазывалы
Литография. Середина XIX в.

И дедушки ворчливые,
Горбатые, плешивые,
Косопузые и вшивые,
С задних рядов протолкайтесь,
К кассе направляйтесь.
За гривенник билет купите
И в балаган входите.

— А ну-ка, сынок, — с новым жаром начинал второй куплет закликала, —

Давай второй звонок.
Купчики-голубчики,
Готовьте рубчики.
Билетом запаситесь,
Вдоволь наглядитесь.
Представление на-ять —
Интереснее, чем голубей гонять.
Пять и десять — небольшой расход.
Подходи, народ.
Кто билет возьмет,
В рай попадет,
А кто не возьмет, —
К черту в ад пойдет <...>

— А ну-ка сынок, — покрывал смех и шутки толпы третьим куплетом закликала, —

Давай третий звонок.
Давай, давай! налетай!
Билеты хватай!
Чудеса узрите —
В Америку не захотите.
Человек без костей,
Гармонист Фадей,
Жонглер с факелами,
На лбу самовар с углями,
Огонь будем жрать,
Шпаги глотать,
Цыпленок лошадь сожрет,
Из глаз змей поползет.
Эй, смоленские дурачки,
Танците к нам пятачки!
Пошли начинать.
Музыку прошу играть»[19].

По поводу подобных закликаний Д. С. Альперов заметил, что, несмотря на великое их множество и постоянно меняющийся текст, «общий характер их был один и тот же» [20]. Как бы в доказательство этих слов, в бумагах другого знаменитого клоуна — Виталия Лазаренко — сохранился сходный зазыв в балаган:

«Женщина-паук (без ног, без рук).
Почтеннейшие господа, остальное ерунда.
Пять копеек за вход небольшой расход,
Сафон и дудка, барабан и утка. Сюды, сюды,
Зараз будемо объяснять...

Сеанс закончен. Публику благодарим за посещение. Мое почтение,

Завтра мы будем играть по новой программе, приходите, увидите то же самое»[21].

Во второй половине прошедшего столетия сложился особый тип балконного зазывалы — «дед», «старик», приобретший такую популярность, что к 1880-м годам он, точнее, эти два слова практически сделались единственным обозначением балаганного, карусельного и качельного зазывалы.

О том, как выглядел «дед» к середине прошлого столетия, уже говорилось. И к концу века наряд его практически не изменился: на нем тот же «серый кафтан-полушубок, обшитый красной или желтой тесьмой, с пучками цветных тряпок на плечах, в шляпе-коломенке или гречневике, украшенной такими же яркими тряпочками, с льняной бородой, в лаптях и рукавицах»[22]. Отметим, однако, что костюм этот установился не сразу.

В Смоленске второй половины XIX века, по воспоминаниям Д. С. Альперова, «закликала выходил на раус* в красной кумачовой рубахе, зимою в тулупе»[23]. В Москве еще в 1850-е годы на балконе балагана подвизался разбитной парень «в русской рубашке, с накладной бородой из пакли, с балалайкой в руках»[24]. Это уже «старик», но пока, так сказать, в летней форме одежды. Как-то так сложилось, что русский человек привык рубаху связывать с более молодым возрастом, а старик (прежде всего комическая фигура старика) обычно мыслится в зимнем одеянии. Скорее всего, эта ассоциация возникла под влиянием устойчивого образа святочного старика-ряженого. Если внимательно приглядеться, станет ясно, что балаганный дед, выступающий «под горами», то есть во время святок и масленицы, и был городским вариантом святочного старика**. Оставаясь сезонной фигурой, он появлялся не в зависимости от календарных праздников, а приурочивался вообще к праздничной площади, к веселому балаганному городку, по какому бы случаю тот ни устраивался. Связь балаганного комика с зимним ряжением настолько ясно ощущалась посетителями гуляний «под горами», что, едва паяц заговорил по-русски, его тотчас наделили огромной стилизованной бородой и усами, сделанными грубо из подручного материала (лен, пенька и т. п.), и вслед за этим — серым в заплатах кафтаном (святочный старик часто наряжался в рваное платье), большими рукавицами и лаптями или валенками. Тип был найден верно и сразу стал обязательным. Сошлемся на авторитет А. Я. Алексеева-Яковлева, который писал: «Костюм и грим «деда» был традиционный, я не помню отступлений от некогда, давно, по-видимому, установившегося образца»[25].

Атрибуты святочного старика составили основу костюма ярмарочного зазывалы, однако условия, в которых деду приходилось выступать («постоянная прописка» на городской праздничной площади), внесли свои коррективы в этот наряд. Шляпа-коломенка или ямщицкая шапка создавали дополнительный оттенок удали, разгульности, свойственный лихачам-извозчикам и ямщикам, а бумажный цветок на боку — влияние и одновременно высмеивание попыток некоторой части мещан, лакеев, приказчиков выглядеть «благородно», покрасоваться, пофрантить. Другая, не менее яркая деталь костюма — цветные лоскутки, нашитые на кафтан, — вероятно, позаимствована дедом от своего иноземного коллеги по балкону балагана, от Арлекина, одежда которого состояла из треугольных разноцветных кусочков материи, сшитых вместе или нашитых на трико.

Постоянными были и требования, предъявляемые к голосу деда. Во-первых, шутки должны произноситься очень громко. Такое условие понятно: чтобы привлечь внимание публики, надо суметь пробиться

* Раус (от нем. *heraus* — наружу, вне, изнутри) — наружная пристройка, балкон над входом в балаган, цирк, куда выходил актер (или несколько актеров) перед началом представления.

** Святочный старик, выступающий на пару со старухой или как хозяин (вожатый) козы, кобылы, обычно одевался в вывернутую овчинную шубу, шапку, подпоясывался вместо кушака веревкой, обувался в лапти, ему приделывали горб и бороду из льна, пеньки, конопли, в руки давали дубинку.

сквозь шум гулянья, перекричать толпу и не просто заставить услышать себя, но сделать так, чтобы было понятно каждое слово, иначе пропадала острота шутки, да и само выступление деда теряло смысл. Практическая сторона совпадала здесь с эстетической, с тем миром «громкого слова», «крика», который господствовал на праздничной площади.

Во-вторых, считалось необходимым, чтобы дед произносил прибаутки осипшим, хрипловатым голосом. Эта особенность вместе с полушубком под мышкой и красным носом создавала образ старика навеселе, что еще более оправдывало свободу его речей: по давней народной традиции, подвыпивший человек может позволить себе гораздо больше трезвого, а спрос с него меньше. Пьяный — тот же шут, пользующийся во все времена свободой слова, жеста, действий. Если прибавить к этому обжорство — черта, которую дед всегда приписывает себе, — то наш балаганный, карусельный старик окажется самым тесным образом связан с миром в его народно-праздничном понимании, то есть с «миром на весь мир», где торжественно-веселый тон, положительный гиперболизм, свободное и мудрое слово [26].

Всем своим обликом, шутками, жестами дед призван был веселить приходящих на площадь людей, передавая ощущение радости бытия, полноты жизни, свободы от всего и всех. Отсюда — неуемность деда; чрезмерная утрированность движений, мимики, обыгрываемых предметов; насмешка над собой, зрителями, над порядками и нормами обыденной морали; контрасты в одежде и переходах от хохота к преувеличенной серьезности или плачу.

Выше уже отмечалось, что остроты дедов столь же традиционны, как и их внешний вид. Добавим к этому слова А. П. Кельсиева, относящиеся к прибауткам двух исполнителей, выступавших в роли стариков, еще бравых солдат — Ивана Евграфова и Гаврилы Казанцева: «Старики, по-видимому, вносят в речь мало собственного вымысла, а только собирают, запоминают и, сообразно случаям, группируют ходячие простонародные остроты» [27].

Действительно, в репертуаре дедов (в первую очередь петербургских) выделяется целая группа постоянных тем и образов. Это прибаутки, где обыгрывается женский персонаж (внешний вид и деловые качества жены, хозяйки, невесты), характеризуются купанья и сам процесс еды, изображаются лотерея, свадьба, проделки «рыжего». С помощью таких балагурных описаний дед, по свидетельству многих современников, держал в руках целую толпу, властвовал над ней, заставлял ее «смеяться, смеяться до слез, до исступления» [28].

Ил. 62, 65, 66

Пожалуй, самое главное место в репертуаре дедов занимала первая из названных тем — «женская». Каждый дед (исключения были очень редки) имел «крупно нарисованный карикатурный портрет уродливой бабы» [29], который он показывал публике, сопровождая столь же карикатурной характеристикой. «Жена моя солидна, за три версты видно. Стройная, высокая, с неделю ростом и два дня загнувши. Уж признаться сказать, как, бывало, в красный сарафан нарядится да на Невский проспект покажется — даже извозчики ругаются, очень лошади пугаются. Как поклонится, так три фунта грязи отломится», — выкрикивал в толпу отставной солдат Гаврила Казанцев [30]. Ему вторил другой петербургский дед:

А вот, ребята, смотрите:
Это моей жены патрет,
Только в рамку не вдет.
У меня жена — красавица,

65 Дед зазывала («каруселыный дед» дядя Серый)
Гравюра с рисунка С. Александровского. 1870

Увидят собаки — лаются,
А лошади в сторону кидаются.
Зовут ее Ирина,
Пухла, что твоя перина...[31]

Громкий смех всегда сопровождал имеющийся у каждого деда свой вариант сатиры на модные лотереи:

«А вот, господа, разыгрывается лотерея: воловий хвост да два филея!.. Еще разыгрываются часы о двенадцати камнях да на трех кирпичах, из неметчины привезены на дровнях!.. Еще разыгрывается чайник без крышки, без дна — только ручка одна!.. Настоящий китайский фарфор!.. Был выкинут на двор, а я подобрал, да так разумею, что можно и фарфор разыграть в лотерею!.. Ну, ребята, налетайте — мои билеты раскупайте!.. Вам билеты на цигарки сгодятся, а у меня в мошне рубли зашевелятся!..» [32]

Деды в данном случае развивали тему, актуальную еще в XVIII веке, когда были созданы первые пародии на многочисленные лотереи, и хотя уже в сатирах конца XVIII века предсказывалась скорая смерть «славной госпожи Лотереи» [33], последняя не желала с этим считаться и продолжала свою жизнь на ярмарках и гуляньях еще лет сто. Во второй половине XIX века «„беспроигрышные лотереи" чаще всего являлись мошеннической проделкой, просто аферой, они вызывали немало недоразумений скандального свойства», почему и попали на зубок балаганным дедам, прочно закрепившись в их репертуаре [34].

Неизменным успехом пользовались комические монологи дедов, в которых изображались воровство, грабеж, пребывание в полицейском участке, причем рассказ об этом строился на иносказании, как описание вполне безобидного, обычного занятия: «Был я цырульником на большой Московской дороге. Кого побрить, постричь, усы поправить, а нет, так и совсем без головы оставить. Кого я ни бривал, тот дома никогда не бывал. Эту цырульню мне запретили»[35]. Подобные шутки ярко выявляют природу ярмарочных забав, где допускался грубоватый, но веселый обман, розыгрыш, где могучим стимулом праздничного настроения было игровое ощущение полной раскрепощенности.

Для оживления своих монологов деды использовали несколько однотипных приемов. В первую очередь надо отметить суету деда. Он никогда не стоял спокойно, то садился, то вскакивал, перегибался через перила, указывал на кого-нибудь в толпе, свистел в рукавицу, бегал, хватал себя за голову и прочее. Деды прекрасно владели мимикой, умели строить гримасы и выбирать такие позы, которые не могли не вызвать смех. «Посмотрите на балаганного масленичного «старика»: не говоря ни слова, стоит он перед толпой и вдруг неожиданно подмигнет и высунет язык или, выражаясь попросту, «скорчит рожу» и «выкинет коленце»: вся толпа, как один человек, разражается взрывом хохота» [36].

Использовал дед и простейшую бутафорию — предметы, которые обыгрывались в прибаутках или с определенной стороны характеризовали старика: лист с каракулями (роспись приданого, меню), утрированный безобразный портрет жены, часы, растрепанная кукла, книга, полуштоф. И все это огромных размеров, все «не такое, как надо», все снижено, как бы вывернуто наизнанку.

В роли подобного «предмета» с каруселным дедом выступала иногда «ярко накрашенная, в пестром театральном костюме мамзель»[37]. Диалога с «мамзелью» не было, этот живой предмет («пляшет молоденькая, нарумяненная девушка в тирольском костюме и в серых шерстяных перчатках»[38]) помогал деду играть на извечных контрастах: молодость — старость, мужчина — женщина, красота — глумление над ней,

66 Масленичная афиша листок с традиционной фигурой деда-зазывалы

БЛИНЪ.

ПЯТАЯ

МАСЛЯНИЧНЫЙ БАЛАГУРНЫЙ ЛИСТОКЪ.

Изданіе Н. Мушинскаго.

СОДЕРЖАНІЕ:

РАЗСКАЗЪ

КАРУСЕЛЬНАГО ДѢДА

ОПИСАНІЕ

НАРОДНЫХЪ ПРЕДСТАВЛЕНІЙ

на Марсовомъ полѣ. впродолженіе нынѣшней Сырной недѣли.

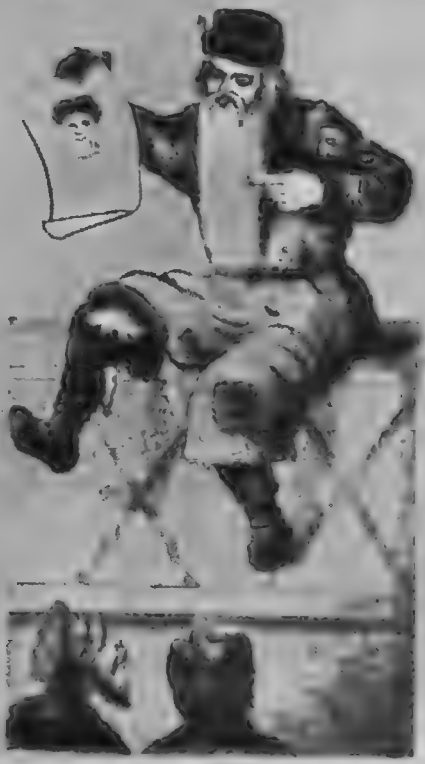
I.

Театръ Г. Лейферта.

II.

ТЕАТРЪ

В. М. МАЛАФѢЕВА.



III.

ТЕАТРЪ БЕРГА И К°.

IV.

ТЕАТРЪ

Н. П. СЕМЕНОВА.

V.

ТЕАТРЪ А. Н. ФЕДОРОВА.

VI.

ТЕАТРЪ ФАНТОШЪ

Т. СЪѢДЕНЪ.

VII

ТЕАТРЪ СТУДЕННИКОВА.

Сцены. каламбуры и курьезныя объявленія

КАРУСЕЛЬНАГО ДѢДА.

I

[illegible]

внешнее безобразие — чрезмерное восхваление, с учетом современных вкусов массового посетителя.

Очень эффектным приемом «на публику» оказывалась игра «в рыжего». Обычно под видом «рыжего» или «рыжей бороды» в толпе находился один из комиков («попукала»), который и вступал в разговор с дедом. Их шутки, вопросы и ответы, как правило, были заранее подготовлены, но всегда оставляли место импровизации, особенно если в разговор вступал кто-то из зрителей. Дед указывал на какого-нибудь человека в толпе или просто искал глазами «своего давнишнего приятеля» по всяким «темным» делам, похваляясь, чем они занимаются и насколько успешно, затем он предостерегал собравшуюся публику от «рыжего», который всегда норовит залезть в чужой карман:

А вон красотка — девка аль молодка,
Стоит, на деда улыбается,
А рыжий-то к карману подбирается.
Знаю я этого детину,
Звал меня в трактир под машину,
Уговаривал меня и жену мою Маланью
Вступить в их воровскую компанью.
Я с дуру-то тогда не согласился,
А теперь вот спохватился.
Эй, рыжий, подходи ко мне поближе,
Поделись со мной, а я не скажу, что видал,
Как ты в чужой карман залезал [39].

Даже если выбранный стариком в толпе человек ничего ему не отвечал, успех этой шутки был обеспечен уже тем, что внимание зрителей переключалось с деда на его «жертву», и что бы она ни делала — парировала нападки деда или совершенно терялась от неожиданности, — в любом случае это вызывало интерес и смех, особенно когда в репликах деда звучали нотки социальной сатиры, как в списанном с натуры очерке В. А. Слепцова:

«А вот на той неделе несчастье случилось, — продолжает старик, усаживаясь на перекладину верхом.— Кошка в пустом луковке утопилась, осталось семеро котят, все пить-есть хотят. Пожертвуйте, сударь, на молочишко!

— У меня нет,— отвечает, конфузясь, какой-то чиновник.

— Дай бог, чтобы и не было. Что ж, барин, на молоко?..

Барин дает двугривенный.

— Ну пошли вам бог полну пазуху блох! — кланяясь, говорит старик.

Толпа еще пуще смеется, а барин в смущении удаляется» [40].

Заостряя внимание на явном сходстве в словесном, тематическом и изобразительном планах, мы не вправе не видеть и другой стороны, столь же характерной для балаганных прибауток как произведений зрелищного искусства: каждый более или менее талантливый дед имел свое лицо, каждый широко использовал общие мотивы, образы, художественные приемы, словесные обороты [41], но при этом вносил что-то от себя в содержание, в текст, в исполнение.

Правда, говорить об отличии дедов друг от друга намного труднее, чем о сходстве, которое сразу бросается в глаза. Здесь надо учитывать два момента. Первый связан, как уже было сказано, с неполной, недостаточной, случайной фиксацией материала и таким же его комментированием. По сути дела, дошедшие до нас записи — лишь та часть репертуара, которая «застряла в ушах», лежала на поверхности, была наиболее ходкой и безопасной. Мы можем только догадываться, предполагать, что репертуар стариков был намного шире, свободней, инди-

видуальней. Мы не знаем, каковы были те «неудобные к печатанию» тексты, которые изъял А. Н. Кельсиев, на каком основании он причислил их к неудобным. Зато известно: особо ценились деды, владеющие даром «эзоповой речи», которая «всегда скрывала в себе бытовую сатиру и юмор» [42], и нередки «были случаи, что полиция снимала деда и отводила на пикет, когда он намеренно или случайно позволял себе затрагивать запретные темы» [43]. Одна из таких шуток выступавшего в Казани деда Якова Мамонова сохранилась в воспоминаниях Ф. И. Шаляпина: «Расталкивая артистов на террасе балагана и держа в руках какую-то истрепанную куклу, он орал:

— Прочь назем, губернатора везем!» [44]

Что колкие, предельно обнаженные шутки дедов-зазывал не являлись большой редкостью, свидетельствует и пример, приведенный Ю. А. Дмитриевым в книге о русском цирке:

Эх-ва,
Для ваших карманов
Столько понастроено балаганов,
Каруселей и качелей
Для праздничных веселий!
Веселись, веселись,
У кого деньги завелись.
У кого же в кармане грош и прореха.
Тому не до смеха...
Есть же такие чудаки,
А прозывают их — бедняки.
Где им до богатых,
Коли ходят в заплатах...[45]

Вторым моментом, во многом предопределившим однообразие известных по публикациям текстов, следует признать то, что запись в большинстве случаев велась не прямо на площади перед балаганом, незаметно для «деда», а в искусственных условиях (так, к В. И. Кельсиеву солдаты приходили домой и диктовали свои шутки), отчего запись и превращалась в фиксацию шаблонов, трафаретов и не отражала живого, подвижного, разового. Кроме того, пример собирания других жанров фольклора давно убедил: постороннему человеку, «барину» (даже хорошему!) сообщалось далеко не все. Еще в 1861 году Д. И. Писарев спрашивал: «Кто станет винить нашего мужика в том, что он в каждом одетом по-европейски господине видит человека, с которым надо держать ухо востро и с которым пускаться в откровенность не следует ни под каким видом?» [46]

Наконец, прав А. Я. Алексеев-Яковлев, видевший причину однотипности балаганных шуток в следующем: спрос на дедов был велик, а «настоящих мастеров этого дела было все же немного, почему и пользовались второпях подысканными людьми, наспех заучившими несколько прибауток. Отсюда — трафарет, невзыскательные шутки, переходившие от одного к другому и утратившие свою соль» [47].

И еще один момент, отметить который столь же необходимо.

Круг тем и образов балаганных шуток узок, и все они взаимосвязаны и взаимообусловлены, все поданы в одном ключе: гиперболизованные и сниженные образы еды и питья, перевернутый мир вещей, одновременная чрезмерная брань и хвала, фамильярность, комическое саморазоблачение, сниженный женский персонаж и поощрительный, возвышенный тон по отношению к недопустимым поступкам (драка, кража, обман и прочее). Не составляет труда увидеть во всем этом, с одной стороны, проявление особого — разгульного, карнавального,

фольклорного — смеха, особой стихии народного общественного веселья и, с другой, зависимость и потакание вкусам «среднего», массового посетителя гуляний. Обе эти стороны вовсе не противоречат друг другу. Массовый посетитель — это та основная часть публики, которая являлась в XVIII—XIX веках носителем фольклорного мышления, то есть чьи эстетические представления и художественный вкус были воспитаны народным искусством с его специфическими законами. Деды принадлежали к той же категории людей. Следовательно, идя на поводу требований большинства участников ярмарочного веселья, зазывалы не только не вступали в конфликт с собственным художественным вкусом, но, напротив, ярко, подчас неожиданно реализовывали возможности, заложенные в самой природе народного, площадного смеха. Ведь даже то, что различало балаганных зазывал, являлось их личным достоянием, при более широком взгляде предстает как типичное для ярмарочной культуры и объединяет шутки балаганных комиков со всеми жанрами праздничной площади, а некоторыми своими гранями входит в общий пласт комического фольклора. В этом причина свободного использования словесных оборотов, ставших общими местами, кочующими из жанра в жанр внутри ярмарочного фольклора и за его пределами: «сорок кадушек соленых лягушек», «торговал кирпичом и остался ни при чем», «рогатого скота — петух да курица, медной посуды — крест да пуговица», «был в Италии, был и далее» и т. п.

Интересно, что, когда (ближе к концу XIX века) деды стали усложнять свои выступления введением дополнительных действующих лиц, они отдавали предпочтение традиционным фольклорным героям, к примеру ряженой козе или живому медведю: «Некоторые «деды» <...> вместе с танцорками выводили на балкон прирученных медведей, у Брусенцова медведю к передней лапе был приделан складной бумажный веер, которым медведь прекомично «обмахивался», стоя на задних лапах» [48]. «Дед ерзал по парапету, <...> а рядом с ним плясали красавицы в конфедератках и жуткая «Коза» с длинной шеей» [49].

Среди многочисленной армии балаганных, качельных, каруселыных дедов были, как и в любом деле, артисты и ремесленники, любимцы публики и неудачники. Сохранились имена далеко не всех даже знаменитых дедов, но о некоторых из них мы имеем более или менее полное представление.

В тридцатые — пятидесятые годы XIX века большим успехом у посетителей петербургских гуляний пользовался отставной егерь Егор Бомбов. Разыскания, предпринятые Е. М. Кузнецовым и Ю. А. Дмитриевым [50], помогли воссоздать облик этого талантливого русского артиста и некоторые особенности его выступлений в роли деда: «В нем много русского юмора! Когда он начинает говорить с Рыжей бородой, лицо его получает прекомичное выражение, глаза суживаются, губы насмешливо стягиваются вниз: он становится очень смешным!» [51] Егор Бомбов «первый вступил в соперничество с иностранными комиками и вышел победителем» [52], он откликался на злободневные события, и сатирические интонации пронизывали многие его выступления. Популярность Бомбова у народного зрителя неоднократно отмечалась столичной прессой.

По словам А. Я. Алексеева-Яковлева, в Петербурге конца прошлого века завсегдатаям гуляний на Адмиралтейской площади был хорошо известен «старик Брусенцов, неистощимый шутник, прирожденный оратор, тонко чувствовавший темп и ритм речи и умевший внушать публике свою уверенность в успехе. Долгие годы подвизался на этом поприще дядя Серый, добродушный балагур, однако же любитель всяких двусмысленных непристойностей, особенно в традиционных разго-

ворах карусельного деда при представлении публике хорошеньких, миловидных танцорок. В Москве на Девичьем поле славился дед Александр Бутягин, из бывших оперных певцов, находчиво остривший на злобу дня»[53].

Ф. И. Шаляпин с большой теплотой и чувством благодарности отзывался о Якове Иваповиче Мамонове, сапожнике, которого страсть к «представлению» и природное дарование комика привели в балаган, где он поначалу выступал с «собственной труппой», состоящей, кроме него самого, из жены и учеников сапожной мастерской.

«Мне было лет восемь, — вспоминал Ф. И. Шаляпин, — когда на святках или на пасхе я впервые увидел в балагане паяца Яшку.

Яков Мамонов был в то время знаменит по всей Волге как «паяц» и «масленичный дед». Плотный пожилой человек с насмешливо-сердитыми глазами на грубом лице, с черными усами, густыми, точно они отлиты из чугуна, — «Яшка» в совершенстве обладал тем тяжелым, топорным остроумием, которое и по сей день питает улицу и площадь. Его крепкие шутки, смелые насмешки над публикой, его громовый, сорванный и хриплый голос, — весь он вызывал у меня впечатление обаятельное и подавляющее. Этот человек являлся в моих глазах бесстрашным владыкой и укротителем людей, — я был уверен, что все люди, и даже сама полиция, и даже прокурор боятся его.

Я смотрел на него разинув рот, с восхищением запоминая его прибаутки <...>.

Не решусь сказать вполне уверенно, что именно Яков Мамонов дал первый толчок, незаметно для меня пробудивший в душе моей тяготение к жизни артиста, но, может быть, именно этому человеку, отдавшему себя на забаву толпы, я обязан рано проснувшимся во мне интересом к театру, к «представлению», так непохожему на действительность»[54].

Лицедейство Якова Мамонова великий артист считал настоящим искусством. «Не всякий, — напишет он позднее, — может вылезть из подвала и подняться до балагана!»[55] Не случайно на первых страницах второй книги воспоминаний — «Маска и душа», подводя итоги своей сорокалетней театральной деятельности, Ф. И. Шаляпин вновь заговорит о «Яшке», о том, что именно от его «выходов» он получил «первые театральные ожоги». Невозможно отказаться от соблазна привести выдержки из главы, где дан великолепный портрет ярмарочного зазывалы, интереснейшее осмысление его своеобразной, но типично балаганной игры, причины колоссального успеха у разношерстной публики:

«Яшка имел замечательную внешность, идеально гармонировавшую с его амплуа. Он был хотя и не стар, но по-стариковски мешковат и толст,—это ему и придавало внушительность. Густые черные усы, жесткие, как стальная дратва, и до смешного сердитые глаза дополняли образ, созданный для того, чтобы внушать малышам суеверную жуть. Но страх перед Яшкой был особенный — сладкий. Яшка пугал, но и привлекал к себе неотразимо. Все в нем было чудно: громоподобный, грубый, хриплый голос, лихой жест и веселая развязность его насмешек и издевательств над разинувшей рты публикой.

<...> Яшка первый в моей жизни поразил меня удивительным присутствием духа. Он не стеснялся кривляться перед толпой, ломать дурака, наряжаясь в колпак. <...> Я мечтал быть таким, как Яшка»[56].

Талантом управлять огромной массой народа, очень разного по социальному, возрастному, национальному составу (как это было в Петербурге, Москве и крупных ярмарках), был наделен далеко не всякий. Тем больший успех и слава выпадали на долю того, кому это прекрасно

удавалось. В созвездие блестящих мастеров балконных прибауток входил и Ефим Макариевич, о котором писал В. А. Гиляровский.

Похваляясь «за чайком» своим умением владеть праздничной толпой («Толпу... зимой купаться уговорю!»), Макариевич нисколько не преувеличивал своих способностей. Каждый год он «брал у хозяина отпуск и уходил на масленицу и пасху в балаганы на Девичьем поле в деды-зазывалы. <...>

У лавки солидный и важный, он был в балагане неузнаваем с своей седой подвязанной бородой. Как заорет на все поле:

— РРРРа-ррр-ра-а! К началу! У нас Юлия Пастраны — двоюродная внучка от облизьяны! Дыра на боку, вся в шелку!.. — И пойдет, и пойдет...

Толпа уши развесит. От всех балаганов сбегаются люди «Юшку-комедианта» слушать. Таращим и мы на него глаза, стоя в темноте и давке, задрав головы. А он седой бородой трясет да над нами же издевается. Вдруг ткнет в толпу пальцем да как завизжит:

— Чего ты чужой карман шаришь?

И все завертят головами, а он уже дальше: ворону увидал — и к ней.

— Дура ты, дура! Куда тебя зря нечистая сила прет... Эх ты, девятиногая буфетчица из помойной ямы!.. Рр-ра-ра! К началу-у, к началу!

Сорвет бороду, махнет ею над головой и исчезнет вниз.

А через минуту опять выскакивает, на ходу бороду нацепляет:

— Эге-ге-гей! Публика почтенная, полупочтенная и которая так себе! Начинайте торопиться, без вас не начнем. Знай наших, не умирай скорча.

Вдруг остановится, сделает серьезную физиономию, прислушивается.

Толпа замрет.

— Ой-ой-ой! Да никак начали! Торопись, ребя!

И балаган всегда полон, где Юшка орет» [57].

«Золотой век» балконных дедов — это 1840—1870-е годы. Затем искусство их постепенно пошло к упадку, изредка достигая прежней высоты в лице какого-нибудь талантливого комика-балагура. Основные причины потери дедами былой популярности те же, что и в случае с другими народными развлечениями ярмарки и гулянья. Слишком быстро менялось время, слишком круто входили в жизнь новые общественные порядки, новый быт, а с ними — иные вкусы, иные моды, пристрастия. Деды, подобно раешникам, петрушечникам, медведчикам, оказались теснейшим образом связанными с докапиталистическим укладом жизни, с традиционным народным искусством и не смогли выдержать конкуренции со стороны новых жанров и видов массовой культуры и профессионального искусства, все больше ориентирующегося на широкого потребителя (цирки, эстрада, театры). Естественному угасанию традиции помогали и меры полиции. «Учитывая большой успех дедов у публики, полиция в конце XIX и начале XX века добилась того, что им было запрещено исполнять новый репертуар. Произошла своеобразная консервация репертуара, а вместе с тем и сценических приемов дедов. Жизнь шла вперед, а разговорные номера дедов оставались на уровне шестидесятых — семидесятых годов XIX века. Это сыграло самую отрицательную роль и привело к тому, что деды, лишившись главной особенности своих номеров — сатиричности и злободневности,— были вынуждены все чаще прибегать к пошлости или вовсе отказываться от разговорного репертуара. И в силу этого на балконах балаганов все чаще стали появляться клоуны, шутившие беззлобно, обливавшие друг друга водой, обсыпавшие мукой и щедро раздававшие пощечины. Такие клоунские номера полиция не только не запрещала, но всячески поощряла»[58].

Написав эти справедливые слова, Ю. А. Дмитриев добавлял, что не одним этим путем появились клоуны на балконах балаганов и не все их выступления сводились к подобного рода номерам. Некоторые (и их было немало) продолжали и развивали то, что являлось наиболее ценным в искусстве дедов: сатиру, меткий, образный язык, умение овладевать вниманием толпы.

Но чаще, отталкиваясь от «дедовой» традиции, они создавали свои жанры, об одном из которых и пойдет речь далее.

«Раусы»

Наружные балконы балаганов, качелей, каруселей были местом выступления не только паяцев и дедов. Еще владельцы первых балаганов, следуя французско-итальянскому образцу, часто перед началом представления выпускали на балконы если не всю труппу, то основных или наиболее примечательных актеров, что давало возможность судить о типе спектакля, характере идущих в нем номеров, демонстрировать богатство и яркость нарядов. Нередко такой «парад» участников заканчивался разыгрыванием какой-либо небольшой занимательной сценки или поочередным выступлением нескольких актеров, предлагающих зрителям (пока еще потенциальным) «снять пробу» со своего искусства, в то время как другие участники представления обязаны были молча стоять на балконе. Очень любили показывать здесь эффектные трюки, фокусы, мастерство жонглирования. Например, когда в городе Ливны Орловской губернии среди местной ярмарки 1898 года «расположился балаган с «петрушкой» и доморощенными паяцами-комедиантами», последние «для зазывания публики в комедию вышли на подмостки балагана в своих шутовских костюмах», — писал корреспондент «Орловского вестника» в статье, которая была потом перепечатана «Новостями» [59].

Было принято, чтобы вместе с актерами на балкон выходил комик, который представлял участников программы, давая им вызывающие смех характеристики, пародировал их номера, приглашал публику в балаган. Случалось и так, что весьма удачные шутки, умелое «задирание» толпы, доверительный разговор с ней, рассчитанный на комическое восприятие, сближали такого балаганного зазывалу с традиционным дедом.

Содержатели балаганов, как мы уже знаем, всеми силами стремились заполучить хорошего балконного комика, но никогда не отказывались и от иных способов рекламы. А. Я. Алексеев-Яковлев вспоминал, что в 1860-е годы в Петербурге первостатейные балаганщики братья Легат «сзывали, заманивали зрителей, разыгрывая небольшие интермедии на балкончике, пристроенном к наружной стене балагана», при этом интермедии чередовались с «выходами» отличного балагура-импровизатора «из числа отставных солдат» [60].

Комбинированные формы балконной рекламы наблюдались и в московских балаганах середины прошлого столетия: «В антрактах главные персонажи, с обязательным «парпем» <...> с балалайкой в руках, выходили в костюмах и в гриме, несмотря на холод, на балкон балагана, и начиналось то, что французы называют la parade, кто мог и

умел, балагурил и смешил публику, переговариваясь с ней, а кто просто стоял, дрожа от холода» [61].

Со временем здесь возник особый балконный жанр — «раус», расцвет которого приходится на последнюю четверть прошлого века.

Наибольшее развитие этот вид балаганных зазывов получил в Москве. Еще в начале 1870-х годов на разницу между московскими и петербургскими балконными выступлениями обратил внимание А. И. Кельсиев. По его словам, в Петербурге «закостюмированные действующие лица даваемых в балаганах представлений выходят во время антрактов на наружный балкончик и стоят молча. Чтобы гуляющий народ заметил их и столпился к балагану, вместе с ними выходит так называемый старик, нарочито для того нанимаемый балагур, знающий присказки <...>. Старик с разными смешными телодвижениями обращается с балкона с речью к публике, по возможности громко произнося свои шутки». Московские же зазывалы предпочитали выступать вдвоем, они «имеют большое отличие от петербургского старика уже потому, что всегда выходят по двое, один одетый русским дураком, а другой, с палкой, его учителем немцем» [62].

Почти десятилетием раньше, в 1863 году, на страницах газеты «Голос» был напечатан очерк революционера-демократа И. Г. Прыжова «Из-под Новинского, что в Москве», в котором говорилось о сценках, разыгрываемых на балконах больших балаганов, где «издавна представляется одна и та же безобидная штука: как хозяин-немец, одетый в трико, лупит паяца — русского мужика, обучая его солдатству или фокусам» [63].

В Петербурге подобные парные выступления тоже имели место, но они, по существу, еще продолжали традицию арлекинад и не связывались с русским бытом, с русскими типами. Одно из таких бесплатных выступлений перед началом представления в петербургском балагане запечатлел В. А. Слепцов: «Вот на балконе стоит уже пожилой человек, одетый испанцем, <...> он делает разные гримасы и старается всех рассмешить. Другой, тоже немолодой человек, в костюме паяца бьет его палкой по голове, и все смеются» [64].

Насыщенность действием и диалог — две главнейшие черты народного театра — по-разному осуществлялись в каждом из видов балконных представлений. О приемах деда говорилось выше. Типичное для Москвы удвоение персонажей на балконе балагана * и передача чисто зазывающей функции другому лицу, находящемуся у входа или у билетной кассы, позволили разыгрывать сценки, с программой балагана никак не связанные. Большинство «раусов» представляло собой обмен короткими репликами и мельтешение по сцене (беготня, падение, погоня), которое, естественно, отличалось от той «суеты» и тех движений, какие были характерны для карусельных и прочих дедов. Парные выступления на раусе балагана за короткий срок завоевали большую популярность и оформились в самостоятельный жанр балконных представлений с достаточно четкими признаками.

* Это не означает, конечно, что в Москве не было традиционных балаганных дедов. Вспомним Александра Бутягина, Ефима Макариевича и других.

Товарищ. Паяц, тебя ищет полиция.

Паяц. Меня ищут в больницу? Зачем? Я здоровый, не хвораю.

Товарищ. Нет, не в больницу, а в полицию. Тебя нужно сдать в солдаты.

Паяц. Меня в собаки? Как, я шкуру потерял и брехать не умею.

Товарищ. Да не в собаки, а в солдаты. Ты будешь служивый.

Паяц. Я с пружиной? А где меня будут заводить?

Товарищ. Да нет, ты не понимаешь.

Паяц. Как я не поймаю? Кого хочешь, того и поймаю.

67 Группа под руководством Д. И. Юрьева
Фото. 1890-е гг.

68 Зазывалы на балконе карусели
Гравюра Х. Г. Гейслера. Конец XVIII—начало XIX в.

Товарищ. Да нет, тебя будут учить военным артику́лам.

Паяц. А, меня будут учить с дворником Микулой. Знаю я его.

Товарищ. Да что с тобой говорить! Я сейчас принесу ружье и обмундирование. (*Вносит метлу, фуражку и мундир.*) Вот тебе солдатский кивер.

Паяц. Ну что ж, возьмем да и кинем.

Товарищ. Да нет, это нужно на голову одевать. (*Надевает кивер.*) И вот тебе мундир.

Паяц. Батюшки, семьдесят семь дыр и ни одной заплатки! (*Начинает надевать на ноги, потом на руки.*)

Товарищ (*показывает, как одевать, — продевает одну руку в рукав мундира, а Паяц в это время в другой рукав вдевает свою руку. Наконец Товарищ одевает Паяца и дает метлу*). Вот тебе ружье.

Паяц. Ой-ой-ой, сколько штыков, как в метле!

Товарищ. Дураков сначала учат метлой, потом ружьем...[65]

Этот довольно длинный разговор (мы привели лишь часть его) может служить примером типичного «рауса», звучащего на московских гуляньях.

Итак, «раус» — это прежде всего разговор двух действующих лиц в форме диалога, к тому же диалога с особым распределением ролей: один герой преимущественно задает вопросы или советует, что и как делать, говорить; другой — отвечает невпопад, не так выполняет «задание». Первый предстает обычным, «нормальным» человеком, а второй — шут, умный глупец, фольклорный дурак. За первым постепенно закрепляется название «хозяин» или «шпрехшталмейстер» (цирковая традиция), второй превращается в клоуна. Именно эти персонажи разыгрывали «раусы» на переломе XIX и XX столетий в Чернигове, о чем известно по сохранившимся текстам из рукописного собрания П. Н. Тихонова. Вот один из них:

* Шталмейстер в цирке — это заведующий конюшней; лицо, разговаривающее с клоунами, — это шпрехшталмейстер. Но в народной балаганной традиции во многих записях «раусов» употребляется первый термин.

Шталмейстер*. Господин клоун, чего вы не женитесь?

Клоун. Я бы женился, да нет такой невесты, которая мне нужна.

Шталмейстер. А какой невесты вам нужно?

Клоун. Мне нужно такой невесты, чтобы она имела три предмета.

Шталмейстер. А какие именно?

Клоун. А вот какие. Первый предмет, чтобы она была самая богатейшая в мире, имела пятнадцать миллионов приданого. Второй предмет, чтобы она была первая красавица в свете. А третий предмет, чтобы она была последняя дура.

Шталмейстер. Почему так?

Клоун. А вот почему: если она будет богатая, красивая и умная, так она за такого дурака и замуж не пойдет[66].

Сходные диалоги звучали и на балконах балаганов в других городах. Их записывал, например, А. С. Гациский в Нижнем Новгороде; правда, клоун там именовался комиком, а его партнер — стариком; в традиционном по форме разговоре затрагивались местные темы, отражались черты местного быта (бурлачество, крупная торговля и прочее).

Старик. Мусье паяц!

Комик. Я не паяц.

Старик. А кто ты такой?

Комик. Я человек мастеровой.

Старик. Какого вы ремесла?

Комик. Я краснодеревщик, из красного лыка на бурлаков лапти плету.

Старик. Мусье паяц!

Комик. Нет, я вам сказал, что я не паяц, а тринадцатой гильдии купец.

Старик. Чем вы торгуете?

Комик. Товаром.

Старик. Каким?

Комик. Сапожным варом, зимою — вьюгой, летом — ветром...[67]

Оставшиеся неизвестными авторы «раусов» обильно черпали темы, образы, словесные штампы и ходячие остроты из всего ярмарочно-площадного фольклора, что вовсе не лишало их сценки актуальности, самобытности, оригинальности, конечно, если за это дело брались мастера, а не слепые подражатели, от которых, естественно, не была застрахована ни одна ярмарка, ни одно гулянье. Раусные диалоги близки «Петрушке», шуткам карусельного деда, присказкам раешника, прибауткам уличного торговца. Создатели их опирались не только на зрелищный фольклор ярмарок и гуляний XIX века, они использовали весь богатейший русский комический фольклор, чему в немалой степени способствовал и тот факт, что ярмарочные увеселители редко специализировались в одном жанре. Так, в роли раусного клоуна выступал знаменитый кукольник И. А. Зайцев, создавший свой вариант этой роли — старика Пахомыча[68].

Нет ничего удивительного, что после оформления «рауса» как отдельного жанра народного городского зрелищного искусства на балконах многих балаганов появилась давно знакомая пара — Фома и Ерема. В духе широко распространенных повестей, сказок, песен и лубочных картинок[69] они представляли друг друга:

— Вот, братцы, посмотрите на нас — два брата, только не с Арбата!
— Он вот Фомка!
— А он Еремка!
— Еремка-то, братцы, плешив!
— А Фомка-то шелудив!
— Еремка-то брюхатый!
— А Фомка-то бородатый!
— Еремка-то кривой.
— А Фомка-то с бельмами!
— На Еремке-то пляна!
— А на Фомке-то колпак!

После такой традиционной характеристики они переходили на совсем иной, раусный репертуар. Находящийся в архиве Государственного театрального музея имени А. А. Бахрушина масленичный диалог этих популярных героев, начало которого мы только что привели, дает представление об игре старинных «дурацких персон» на раусе. Перед данными актерами стояла задача пригласить народ в балаган, где показывали ученого медведя.

Фомка. Эй, господа, пожалуйте сюда к Михаилу Ивановичу Тонтыгину, он вас распотешит и вот как утешит — останетесь довольны невольно <...>.

Фомка. Ежели вдова дотронется (до медведя. — *А. Н.*), будет очень отлично, замуж выскочит вторично и будет счастлив брак повторный, муж будет трезвый и покорный.

Еремка. Ефто значит сюда его (*показывает на пятку*) <...>.

Фомка. Если купец прикоснется — вширь в три раза расползется, будет семь шкур с нас он драть и карманы набивать.

Еремка. Во какие будут! (*Показывает.*)

Фомка. Ежели барин, примерно, помещик, до Мишухи доберется,

ему счастье живо улыбнется. Будут в деревне любить его все Машки, Фимки; банк простит все недоимки.

Еремка. А у него, чай, поди, без сумленья, все заложены именья? А с ними-то что?

Фомка. А с ефтого, значит, моменту банк дворянский спустит полпроценту.

Еремка. Тэ-экс!

Фомка. Словом, вали сюда, ребята! Мишка больно тароватый, он и в вёдро и в ненастье всем приносит только счастье!..[70]

Острые, злободневные и неожиданные по форме выступления-диалоги нравились публике, и по типу старых, хорошо известных комических пар русского фольклора (в особенности лубка) стали создаваться другие пары — вроде выступавших в Москве Еремы и Замазки — дурака, выпачканного мукой. Эти герои строили свои прибаутки следующим образом: один из них (Ерема) рассказывает о людях и событиях совершенно как раешник, будто перед ним картинка и он ее комментирует; второй (Замазка) перебивает его, громко вставляя слово или короткую фразу, которая как бы выступает в значении приговора, оценки только что нарисованной его товарищем картины.

Ерема. А вот, братцы, как у нас гуляют на масленицу разные купчихи и барыни, которые никогда мужей своих не любили, а только их жисть загубили... «Душечка, — говорит барыня мужу, выходя наружу, — я поеду к кузине Зине, а оттуда проеду в Пассаж». А сама хвать-похвать едет...

Замазка. В Эрмитаж <...>.

Ерема. Вот, братцы, какой выходит кавардак, перебивает меня вот этот дурак! Рассказал бы вам еще, потому что я многому учен, да вот этот черт не дает слово молвить, потому что...

Замазка. Умен!.. Ха, ха, ха!..[71]

Немногие факты наводят на мысль о том, что клоун и шпрехшталмейстер (или два клоуна) в первую очередь появились на наружных пристройках цирковых балаганов. Может быть, именно таким раусным выходам клоуны обязаны тем, что они «заговорили»? * «„Раусный“ — это очень редкая особенность среди клоунов. Надо уметь разговаривать с толпой, шутить, а кроме того, вы должны обладать мощным и молодым голосом, чтобы перекричать ярмарочный шум», — писал Всеволод Иванов в романе «Похождения Факира». Рассказывая о приключениях своего героя, писатель заставляет его выступать в роли клоуна на раусе в одном из сибирских городов начала XX века:

* Как известно, первоначально роль клоуна на арене сводилась к комическому подражанию действиям цирковых артистов.

«Весело сказал я:

— Сейчас сибиряки покажут, как надо зазывать!

Я натянул костюм „галапа“: яркую атласную куртку и широкие штаны до колен, усыпанные узорами из желтых блесток. Лицо и шею я осыпал мелом, а мочки ушей и губы залил пунцовой краской. Высокие черные брови изломанно пересекали мой лоб. В толпу я поставил Алешку Жулистова и Петьку Захарова. Шталмейстер Ломов спросил:

— Зачем ты сюда приехал, Коко?

— У барышников ловкости учиться.

— Какая же у них есть особенная ловкость?

— Глазами могут не моргать.

— Где же это ты видел, Коко?

— Это все видели, а не только я. Говорят ему на ярмарке: „Иван Иванович, а ты ведь надул меня, лошадь-то проданная околела через два часа“. А он отвечает, не моргнув глазом: „Ай-яй-яй, у меня такого с ней не случалось!“»[72]

69 Владимир Дуров
Фото. Начало XX в.

В конце XIX века клоунские пары стали оказывать сильную конкуренцию традиционному балконному деду и сравнительно быстро вытеснили его с наружных выходов большинства балаганных построек. Журнал «Артист» уже в 1893 году сокрушался по поводу того, что «наследье старины — балаганный дед — уступил место клоуну» и «народные развлечения Девичьего поля», на которые проникли балеты, куплеты, шансонетки, больше «не могут быть причислены к полезным зрелищам»[73].

Неприятие клоунов и других комических фигур, сменивших прежнего деда, по разным причинам, но характерно для интеллигенции начала XX века. Вспоминая народное гулянье 1913 года в Сокольниках, пролетарский поэт Николай Полетаев вынес свой приговор: «Не нужно вглядываться в отдельное: ничего интересного: серебряные звенят каруселп, мазаные клоуны в красном и желтом кричат что есть духу...»[74]

Действительно, слишком много было выступлений, которые, пользуясь определением М. Горького, можно назвать «рифмованной трухой». Но нельзя пройти и мимо того, что неприхотливые диалоги балаганных подмостков все же внесли свой вклад в становление высокого искусства цирковых клоунов. Первые знаменитые русские клоуны — А. Л. Дуров, С. С. и Д. С. Альперовы, В. Е. Лазаренко — начинали свою деИл. 70, 71 ятельность с балаганов, в течение многих лет они ездили по ярмаркам с разными цирками, где приходилось выполнять всякую работу — от чистки ламп и закупок провизии на базаре до зазываний зрителей с рауса. Выступая на ярмарках и гуляньях, они исколесили всю Россию и имели возможность почерпнуть лучшее, чем была богата площадь во время народного праздника. Свои номера они создавали по типу выступлений обычных клоунских пар:

«— Знаете, — обращался Дуров к шпрехшталмейстеру, — я решил жениться на своей сестре.

— Но у нас, — возражает шпрехшталмейстер, — браки между родственниками запрещены.

— А как же мой родной папаша, — отвечает Дуров, — женился на моей родной мамаше?»[75]

Эта шутка из репертуара А. Л. Дурова напоминает, скажем, такой чрезвычайно популярный диалог, исполнявшийся многими клоунами с конца XIX века:

«Клоун обращается к шпрехшталмейстеру:

— Вы знаете, хозяин, я посадил у себя на балконе картошку, лук, репу, брюкву, капусту, морковь. Угадайте, кто первый взошел?

Шпрехшталмейстер, тщетно перебирая все овощи, отказывается решить задачу.

Клоун. А первым взошел околоточный надзиратель и сказал: „Убрать все к чертовой матери“»[76].

Главное, что выделяло искусство А. Л. Дурова и В. Е. Лазаренко, это смелость, злободневность их выступлений, меткость, остросатирический характер шуток, которые нередко доставляли им неприятности, но «на ура» воспринимались демократической публикой.

«— Почему на Дальнем Востоке было мало пулеметов? — задавал вопрос Дуров вскоре после позорной русско-японской войны и кровавых событий 1905 года. И сам же отвечал:

— Потому что своя рубашка ближе к телу. Зачем их отдавать другим, когда они пригодятся для своих»[77].

«— Какая разница между богатым человеком и бедным в цирке и на улице?

— Видите ли, богатый на улице смотрит на бедного ну так свысока, а в цирке наоборот — бедный на богатого смотрит свысока»[78] — шутки

70 Афиша Виталия Лазаренко. 1909

71 Анатолий Дуров
Фото. 1913

такого рода обычны в репертуаре В. Е. Лазаренко. Они намного безобиднее дуровских, но для 1913 года достаточно смелы.

Провинциальные балаганы и цирки конца XIX века, разъезжающие по бесконечным ярмаркам и праздникам России, во всем стремились подражать своим столичным собратьям по площадному искусству. Иногда это блестяще удавалось, но случалось, что раусные выступления бывали очень примитивны.

Получая немалую выгоду от выступлений на раусах, содержатели балаганов стремились выпустить туда лучших своих актеров и намеренно растягивали балконные представления, применяя различные виды зазывов. Например, типично «дедовский» монолог в сочетании с клоунским диалогом наблюдал Н. А. Попов в 1895 году на балконе балагана «низкого пошиба», прибывшего на деревенский храмовый праздник: «Клоун острил: ему попался на зубок здоровенный рыжий мужик, и он уже не в первый раз окликал его с своей вышки. Обратив внимание толпы на рыжего, клоун острил: „Рыжий, а рыжий! знаешь, зачем рыжие нужны? — Чтоб светить в аду у сатаны!" Толпа потешалась, рыжий ругался. Клоун вызвал из балагана на подмогу белобрысого парня в русской рубашке и пиджаке и начал целое представление, пуская помимутно разные словечки в толпу. Новые выходки клоуна пришлись по вкусу, и толпа перед балаганом стала расти: иногда действительно нельзя было удержаться от смеха на выходки клоуна <...>. Толпа гоготала. Девица в мишурном костюме усердно приглашала почтеннейшую публику за грязную занавеску, закрывавшую вход в балаган»[79].

Побывав внутри балагана и просмотрев всю программу, Н. А. Попов подводит итог: «С тяжелым чувством вышел я из балагана, <...> все представление было скучно и безжизненно, только один мальчишка-клоун и акробат проявляли некоторую талантливость»[80].

Харьковская газета «Южный край» рассказала о такой же составной программе рекламного выступления на балконах народных театров: «Актеры выходят часто из балаганов в своих театральных костюмах и дефилируют перед публикой или взбираются на верхние подмостки и зазывают публику, разыгрывая сцены, вроде следующей:

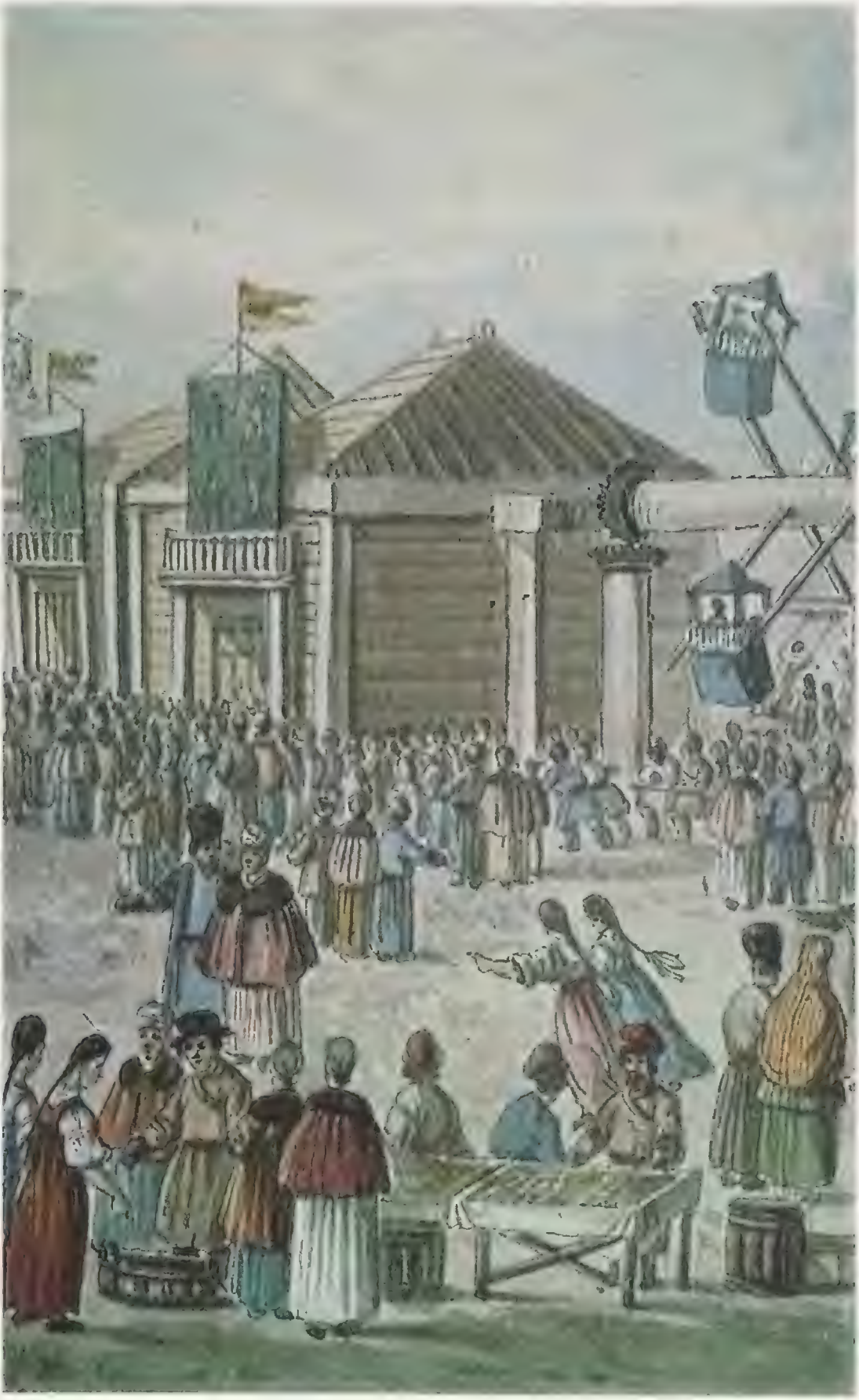
Выходят клоун и хозяин. Последний говорит: „Клоун, а клоун". „Я не клоун, — отвечает тот, — а 17-й гильдии купец: летом торгую пылью и дождем, зимою снегом да морозом". — „Клоун, а клоун". — „Я не клоун, столбовой я дворянин: был 15 раз к столбу привязан и 25 раз плетьми наказан". — „Клоун, а клоун". — „Я не клоун, я сапожник: под старые горшки подметки подкладываю". <...> „Клоун, а клоун". — „Я не клоун, я самое высокое лицо". — „Капрал?" — „Ты у моей бабушки курицу украл". — „Генерал?" — „Я никого не обдирал". — „Так кто же?" — „Я тот, кто на параде впереди всех идет и в барабан бьет". — „Зови же, высокое лицо, к нам публику". — „Я не умею есть публики". — „Говори: у кого есть деньги, пожалуйте к нам, у кого же их нет, идите по трактирам и домам". — „У кого есть деньги, идите в трактиры и кабак, у кого нет — ко мне в колпак. Пятак за вход — не большой расход"»[81].

Цирки, обычно тоже использовавшие «балаганный» способ рекламы, выпускали на раус не только клоунскую пару, но и других участников представления. «Звонок зазывал публику в цирк. На подмостках бегал клоун с колокольчиком и хрипым голосом уговаривал публику скорей брать билеты, а то не успеют. Из балагана вышла девочка лет двенадцати, в красном костюме. Она была на удивленье как хороша. Вышли еще на подмостки боярин и боярыня в ярких блестящих нарядах»[82]. Это отрывок из воспоминаний Н. В. Плевицкой о пасхальных увеселениях в Курске 1899—1900 годов.

Вообще же традиция выхода на балкон актеров, занятых в представлении, сохранялась еще долго именно в цирках. В. П. Филатов, к примеру, уже в конце 1940-х годов, находясь на гастролях в Ульяновске, выходил на наружный балкон цирка вместе с одним из своих медведей, клоуном и другими артистами.

В комедийном, сатирическом искусстве прочно закрепился тип рауешного диалога, который перешел на эстраду и до сих пор благополучно живет там.

Итак, мы познакомились с наиболее яркими, самыми распространенными видами зрелищного искусства, которыми завлекала народ праздничная площадь. Однако центром любого гулянья и ярмарки были балаганы. Последняя глава — о том, что представляли собой эти временные увеселительные постройки и какие номера, спектакли, чудеса показывали на их сценах.



БАЛАГАНЫ

Балаганы, балаганы
На вечерней площади!
Свет горит, бьют барабаны,
Дверь открыта, — проходи.

Панорамы, граммофоны,
Новый кинематограф.
Будды зуб и дрозд ученый,
Дева с рогом и удав...

В. БРЮСОВ.
Балаганы

Балаганы — это центр праздничной площади, это главная притягательная сила, самое заманчивое, хотя далеко не всегда доступное увеселение. Балаганы — лицо гулянья. По количеству, убранству балаганов, по именам их владельцев и дедам-зазывалам, выступавшим на балконах, судили о ярмарке вообще, о размахе и значимости гулянья.

Слово «балаган» известно в русском языке давно, вероятно со времен золотоордынского ига; пришло оно из тюркского языка, где обозначало легкую верхнюю пристройку к дому. Еще в начале XIX века оно имело основное значение — разборная, временная постройка для торговли. Применительно к театрализованным зрелищам, как показал Е. М. Кузнецов, это слово вошло в употребление со второго десятилетия прошедшего столетия [1]. Однако историю театральных балаганов в России следует начинать с XVIII века, когда в городах во время ярмарок и гуляний стали разыгрываться специально для простой публики небольшие и несложные пьески-интермедии [2]. Известно, например, что в 1770-е годы на Девичьем поле в Москве актеры-любители играли народные фарсы, «комедиантские увеселительные действующие представления и интермедии и ширынг-мейстерские действия»[3]. Сохранились тексты таких пьесок и описания подобных выступлений [4].

На сценах легких временных театров выступали профессиональные актеры, любители из числа мелких чиновников, мастеровых, ремесленников, а также цирковые артисты. Что касается последних, то подробнейшие сведения о них собраны в книге Ю. А. Дмитриева «Цирк в России», в ней достаточно подробно рассказывается об истории цирковых балаганов, об отдельных труппах и артистах. Нам же важно отметить, что цирковые коллективы демонстрировали свое искусство в городах России с XVIII века, причем открыли эту эпоху заезжие труппы, дававшие представления, рассчитанные на простую городскую публику. Так, в 1738 году из Голландии в Петербург прибыли комедианты, о которых сообщалось, что они «по веревке ходя, танцуют, на воздухе прыгают, на лестнице, ни за что не держась, в скрипку играют, а лестницею ходя, пляшут, безмерно высоко скачут и другие удивительные вещи делают»[5]. На протяжении XVIII и XIX веков иностранные цирки постоянно гастролировали в России, обслуживая даже захолустные ярмарки и гуляния.

Безусловно, существовали и русские актеры, владеющие цирковыми жанрами, но следует учесть, что в основной своей массе они находились в труппах крепостных театров и в XVIII веке их выступления не носили массового характера, не были широко известны рядовому зрителю.

К началу следующего столетия мода на крепостные театры не только не прошла, но, напротив, еще больше распространилась. Известный режиссер, теоретик и историк театра Н. Н. Евреинов в книге о крепостных актерах привел одно из высказываний, относящихся к тому времени: «...не было ни одного богатого помещичьего дома, где бы не гремели оркестры, не пели хоры и где бы не возвышались театральные подмостки, на которых приносили посильные жертвы богиням искусства доморощенные артисты»[6].

Некоторые из таких театров поражали разнообразием репертуара, богатством декораций, часто талантливой игрой отдельных актеров. К примеру, в театре графа С. М. Каменского, расположенном на Соборной площади Орла и занимавшем вместе с домом и службами целый квартал, в течение шести месяцев 1817 года было поставлено и показано 82 пьесы: 18 опер, 15 драм, 41 комедия, 6 балетов, 2 трагедии[7].

Постепенно крепостные театры, оркестры превращаются в своего рода общественные, их представления и выступления становятся все более доступными для горожан. В памяти многих современников долго оставались спектакли театра П. Б. Шереметева в Кусково, куда в последнее десятилетие XVIII века стекалась «по четвергам и воскресеньям (дни представления) вся Москва, так как вход для всех был бесплатный»[8]; особенно привлекала игра знаменитой Параши Жемчуговой.

В начале XIX века на ярмарке в Макарьеве, неподалеку от Нижнего Новгорода, регулярно играла крепостная труппа князя Н. Г. Шаховского, для чего на весь июль выстраивался «большой дощатый сарай, где были и ложи, и кресла всего на 1000 человек. Спектакли давались ежедневно и начинались в 8 час. вечера, причем все места всегда были заняты. Цена за вход была московская...»[9].

Примерно со второй четверти XIX века крепостной театр выходит из моды, а вскоре и вовсе прекращает свое существование. Часть его актеров попадает в труппы балаганных театров и занимает здесь, как правило, ведущее положение, так как большинство из них обычно проходит суровую школу актерского мастерства, знакомится с европейской и русской классикой, с манерой игры, принятой на профессиональной сцене[10].

Сохранившаяся афиша домашнего театра А. Д. Юрасовского показывает, насколько сходна программа крепостного театра и балаганного представления. Вначале крепостными актерами был исполнен «большой пантомимный балет» в трех действиях, со сражениями и маршами, под названием «Разбойники Средиземного моря, или Благодетельный Алжирец». Затем шел «препотешный разнохарактерный, комический» дивертисмент, включавший арии и многочисленные танцы (русские, тирольские, мазурку и другие). После этого выступал крепостной Тришка Барков, мастер проделывать разные «удивительные штуки». В завершение звучал духовой оркестр, игравший «несколько партикулярных песен и приневов»[11].

Т. А. Мартемьянов, приведя эту афишу, справедливо указал на большое сходство ее (перечисление «штук» Тришки Баркова) с афишей, опубликованной в книге Е. В. Лавровой и Н. А. Попова «Народный театр»[12], о выступлении удельного крестьянина Григория Иванова во Владимирской губернии.

Где-то с сороковых годов XVIII века во время традиционных народных гуляний в крупных городах появляются итальянские труппы,* познакомившие русских зрителей с «commedia dell'arte». С этой поры персонажи итальянской комедии масок — Пьеро, Коломбина, Арлекин — надолго окажутся связанными с русскими балаганами, где арлекинады как особый жанр займут одно из первых мест в репертуаре, а комики-зазывалы будут в разной степени смешением итальянского паяца и русского масленичного или святочного деда. Вообще, как утверждал П. Н. Берков, «русский дворянский, а частично и недворянский зритель имел возможность в течение второй четверти XVIII века познакомиться с труппами трех народов, занимавших в то время в Европе в области сценического искусства первые места: с итальянской комедией масок, с французской ярмарочной и классической комедией, с немецкой гансвурстиадой и серьезной комедией»[13].

* Выступления итальянских трупп начались в России еще раньше. Известно, что они приезжали в 1731, 1733—1735 гг., но тогда спектакли давались при дворе Анны Иоанновны и не выходили на массового демократического зрителя.

Помимо иностранных трупп, на формирование балаганных представлений безусловно оказал большое влияние школьный театр, вернее, те интермедии, которые разыгрывались в нем в перерывах между небольшими пьесками или отдельными актами драм. Генетически связанные с устным народным творчеством (анекдоты, новеллистические сказки, шутки и т. п.), они представляли особый комический жанр с обязательными бытовыми персонажами, «шутовскими персонами», несложным сюжетом и простым разговорным языком. Спектакли школьного театра в XVIII веке шли и вне стен учебных заведений (выступления студентов Московской славяно-греко-латинской академии, учеников Московского госпиталя), и именно в этих условиях зрители оказывали предпочтение острым, веселым бытовым сценкам-интермедиям. Динамизм, образный живой язык, игра со зрителем — необходимые составные части сценической структуры интермедий[14], так же как и наличие умного слуги или «дурацких персон», популярность которых, кстати сказать, поддерживалась широко вошедшими в культуру, в быт народа потешными лубочными картинками.

Набирал силу и русский цирк. Вместе с заезжими труппами акробатов, жонглеров, наездников, фокусников он становился серьезным конкурентом театру, особенно в провинции. Большинство цирков были на колесах, они постоянно переезжали из города в город, с ярмарки на ярмарку, поэтому в XIX веке практически вся страна знала лучшие коллективы: цирки Сулье, Сура, Труцци, Саламонского, братьев Никитиных и другие. «К концу XIX века в России, — по подсчетам Ю. А. Дмитриева, — работало до трех десятков цирков»[15].

Наконец, нельзя пройти мимо комических пьес демократических низов, так называемых «игрищ». Если основными героями любительских спектаклей небогатого мещанства были арлекин, гаер, шут, то в «игрищах», носивших фольклорный характер, господствовала народная сатира, высмеивались помещики, попы, чиновники, купцы, франты[16].

Каков был демократический театр конца XVIII столетия, явствует из описания, посвященного петербургским массовым развлечениям: «Ныне бывают они (спектакли. — *А. И.*) в сырную неделю на льду подле гор, а в светлую неделю подле качелей, в деревянных хижинках. Общества молодых мужчин, слуги и другие представляют наиувеселительнейшим образом в приторных одеяниях всякие комические и трагические важные деяния, басни, сказки, чудеса, кощунства и прочее. Каждое представление не продолжается более получаса, а потому и бывает оных в день до 30 и более, и хотя каждый зритель токмо по 5 копеек платит, однако же сие знатный прибыток составляет. Между оными бывают также и разные показывающие свое искусство в скорости, равновесии, силе и прочее. Простой народ имеет также и здесь от

праздника Рождества Христова до 6 генваря сборища, *игрищами* называемые, где представляют разные смешные игралища, при коих арлекин или дурак всегда бывает»[17].

По сути дела, перед нами рассказ о балаганах, которые примерно с этого времени прочно укрепляются на праздничной площади и становятся необходимой частью гуляний и ярмарок.

Как показывают материалы XIX века, эти временные театральные помещения отличались размерами и достатком их владельцев, репертуаром и успехом у публики, но все они имели много общего. Строились они обычно «из досок „лапша“. Дыры запивались разломанными чайными ящиками. Крыша (смотря по состоянию балаганщика) бывала или из полотна, или из сшитой рядины*, или из старых мешков. Внутри строилась сцена, вешался кумачовый занавес на кольцах. Перед сценой врывались в землю два столба с железными кронштейнами. В эти кронштейны с тремя гнездами вставлялись лампы-молнии. Роль ламп-молний в балагане была велика: они и освещали, и согревали, на них можно было разогревать пищу **.

В зрительном зале устанавливались простые, грубо сколоченные скамейки. Передние скамейки бывали всегда ниже, задние же иногда так высоки, что сидящий не доставал ногами пола <...>.

Перед входом в балаган строился помост-раус»[18].

Д. С. Альперов, которому принадлежит это описание типичного балагана второй половины XIX века, добавляет: «Тут же в зрительном зале шла бойкая торговля семечками, орехами, маковниками, пышками, кислыми щами и другой снедью»[19]. Напомним, что данная характерная черта балаганных представлений отмечалась Н. А. Некрасовым в «Кому на Руси жить хорошо», Розенбергом в рассказе о петрушечной комедии в одном из балаганов на юге России, М. И. Семевским в очерке о торопецких «комедчиках».

Существенные подробности о внутреннем устройстве балаганов сообщает А. Я. Алексеев-Яковлев:

«Сцена была хотя и разборной, но точно рассчитанной и «пригнанной», она каждый год собиралась из тех же частей, с небольшой разве только заменой износившихся или утерянных деталей.

В зданиях первой линии сцена имела от 60 до 70—75 квадратных сажен. Перед сценой находилась оркестровая «яма» на 12—15 музыкантов, к ней примыкал ряд открытых лож, а за ложами шло два или три ряда кресел. Ложи и кресла имели особый вход с первой линии и отдельный выход на вторую линию, они были отделены от остальных мест глухим барьером. Затем шли так называемые «первые места» — семь-восемь рядов скамей, за ними, на более покатой части пола, располагались десять-одиннадцать рядов скамей «вторых мест». Они также имели отдельный вход и выход. Глухой, прочный барьер отделял эти места от остальной части зрительного зала, самой большой и вместительной, где публика смотрела представление стоя.

<...> Постройки возводились под руководством театральных плотников и изменялись разве только в каких-либо мелочах.

<...> Зрители лож, партера, «первых» и «вторых» мест ожидали начала представления в боковых пристройках, своего рода «фойе», весьма тесных. Зрители «третьих» мест в ожидании начала стояли на высокой широкой лестнице, откуда и впускались вовнутрь через раздвижные ворота, именовавшиеся «шлюзом». Сравнение этих ворот со шлюзом было весьма удачно: едва двери раздвигались, как толпа в несколько сот человек шумной волной прорывалась и стремительно неслась по крутому скату пола, стараясь занять места поближе к барьеру. Входной билет на эти стоячие места стоил гривенник — а поэтому и

* Рядина, рядно — толстый холст.

** После нескольких сильных пожаров в балаганах полиция запретила в деревянных постройках ставить печи, поэтому лампы-молнии служили единственным источником тепла, удерживать которое помогало то, что стены обшивались двумя рядами досок и засыпались опилками. Лампы в большом балагане ежевечерне поглощали до двух пудов керосина, но актеры все же мерзли, простужались, болели.

72 Вид Адмиралтейской площади в Петербурге во время гулянья
Гравюра с рисунка В. Ф. Тимма. Середина XIX в.

73 На масленой неделе у балаганов в Петербурге
Литография с рисунка И. Егорова. 1857

74 Ледяные горы на Адмиралтейской площади Петербурга во время масленицы
Литография. Вторая половина XIX в.

75 Балаган странствующего комедианта в уездном городе
Литография с рисунка К. А. Трутовского. 1862

зрителей верхних мест, то есть, иначе говоря, галереи, звали в шутку «гривенниками». Публика «третьих мест» впускалась в зал последней, когда зрители лож, кресел, «первых» и «вторых» мест были впущены и рассаживались. Кроме лож и кресел, все места были ненумерованные»[20].

Обязательным было украшение балаганов вывесками, флажками, позднее — газовыми и электрическими лампами. При этом чем ближе к XX веку, тем затейливей делались надписи, пытавшиеся отразить «лицо» балагана, его программу, — «механический и отроботический театр», «механический театр — метаморфоз», «метаморфоз, комические виртуозы и туманные картины», «эквилибро-гимнастико-пантомимы-танцы-театр»[21] и т. п.

По давней традиции балаганы украшались и «огромными картинами-плакатами из балаганного репертуара»[22], а также вырезанными из картона крупными фигурами действующих лиц идущей там пьесы.

Представления обычно начинались в полдень и заканчивались часов в девять вечера. Каждый спектакль длился минут тридцать — сорок, таким образом, в течение дня он шел не менее пяти-шести раз.

Корреспондент харьковской газеты «Южный край», всерьез обеспокоенный качеством сцен и пантомим, которые показывались на потребу ярмарочной публики, привел интересные сведения о типичных «народных» балаганах средней руки конца XIX века: «„Представление“ в самом театре, продолжающееся 1/2 часа, иногда час, состоит обыкновенно из нескольких номеров, от 5 до 10, и группируется в три отделения. В первом отделении происходят гимнастические упражнения: „работают“ на трапеции, ходят по канату, составляют „лестницы и фигуры“; во втором представляют какую-нибудь сцену из народного быта, в третьем — разыгрывают комическую пантомиму. <...> Для народной сцены работают в России не менее 100 трупп комедиантов», которые обслуживают в год «при средней входной плате в 10 коп. — 5 000 000 посетителей. В действительности посетителей „народных“ театров бывает гораздо больше. Нам известны балаганы, которые вырабатывают до 500 руб. в день»[23].

Далее в той же заметке для характеристики народных актеров и репертуара народных театров описывается труппа комедиантов, «которую следует причислить, по размеру предприятия, к средним труппам. Во главе „дела“ стоит вдова, бывшая несколько лет тому назад пяпькой, а раньше сиделицей в питейном заведении. Она заведывает кассой. Администратором является сын, бывший гимнаст цирка. Труппа состоит из 5 „ребят“ и 3 „девок“, в качестве прислуги при труппе находится еще 3 человека. Кроме хозяйского сына и его жены, в состав труппы входят: два годовых „работника“, клоун и гимнаст, временно приглашенный гимнаст, временно играющая шпея, ученик и ученица, взятые „в науку“ на 5—6 лет; прислугою при труппе состоят: сапожник, портной и сторож. При труппе находятся обученная лошадь и собака. В течение года труппа „берет“ 12—15 ярмарок, играя в среднем по неделе в каждом месте. Рабочих дней в году бывает 80—100, представлений в день от 6 до 12, а в течение года от 500 до 1000. За неделю труппа выручает 300—500 руб. Исключая гимнастические упражнения, весь репертуар описываемой труппы состоит из одной сцены и одной пантомимы»[24].

В зависимости от общего количества балаганов, размеров каждого из них, известности владельца, строения располагались на отведенной для них площади в одну, две или три линии. На первой выстраивались большие богатые «театры», на второй и третьей — балаганы поменьше и беднее.

На масленице 1839 года в Петербурге представления шли в девяти балаганах, «больших и малых, огромных и крошечных»[25]. В 1875 году их было «воздвигнуто до десяти, в две линии. В первой линии театры: Малафеева, Берга и Егарёва и зверинец Рост, где между зверями показывается также „рыба-человек“ и негр-геркулес, обладающий нечеловеческой силой зубов. Во второй линии идут самокаты с „петрушками“ и „Русский народный театр, или Вот каковы наши новобранцы!“ <...> Тот же самый антрепренер, „санктпетербургский мещанин Студенников“ рядом с народным театром устроил балаган, где показывается „чудо природы из Парижа или великанша с бородой“. Далее идут стрельбища, катальные горы и прочее»[26]. Ил. 73, 74

К концу прошлого века в крупных балаганах шли театрализованные представления, сюжетные разговорные пьесы и пантомимы; после них ставились разнообразные дивертисменты — выступали певцы, танцовщицы, акробаты, фокусники, небольшие хоры и оркестры народных инструментов. Такая программа привлекала зрителей самого разного толка, спектакли имели полные сборы, билеты (особенно на дешевые места) раскупались быстро.

Гуляющий народ не ограничивался посещением крупных балаганов, которые все-таки не были действительно общедоступны в отличие от мелких балаганчиков, расположенных на второй и третьей линиях. В последних «установленная плата значилась только на плакате, публика получала доступ в театр по соглашению и выходила из него в большинстве случаев в недоумении, зачем она туда попала, так как то, что там показывали, совершенно не соответствовало ни плакатам, ни обещаниям зазывавших артистов. Тем не менее эти театры, небольшие по объему, весь день каждые 15—20 минут обновляли весь состав зрителей и собирали большую жатву с доверчивой, наивной и благодушно настроенной публики»[27].

Что же представало перед глазами зрителей в этих небольших палатках?

И. А. Белоусов вспоминал: в мелких балаганах на Девичьем поле Москвы в 1870—1890-е годы можно было увидеть «разные необычайные вещи»: теленка о двух головах, мумию «египетского царя-фараона», дикого человека, привезенного из Африки, который ел живых голубей, человека с железным желудком, выпивающего рюмку скипидара или керосина и закусывающего этой же рюмкой, разгрызая ее зубами, и многое тому подобное[28].

Совсем маленькие балаганчики, где показывались один-два номера, назывались «рогожными» или «столбиками», так как сооружались при помощи столба, врытого посреди арены, на котором держалась крыша (рогожное шапито). В Москве под Новинским в таких балаганчиках вниманию желающих предлагались «панорамы, диорамы, восковые фигуры, чудовища, дикие люди, обросшие мхом, и даже недавно пойманная в Атлантическом океане рыбаками сирена»[29].

Среди великого множества подобных номеров были такие, что пользовались неизменным успехом из года в год. К их числу надо отнести популярнейший трюк под названием «Дама-паук». На небольшой сцене возникало совершенно невероятное «диво-дивное»: на полированном столике лежало мохнатое туловище огромного паука с большущими паучьими лапами и женской головой, которое разговаривало, отвечало на вопросы, подмигивало. Достигался этот эффект с помощью системы зеркал и черного бархата, о чем публика, естественно, не догадывалась и доверчиво изумлялась «чуду природы».

В Нижнем Новгороде небывалый интерес вызвали «курьезные сеансы» картежника, некоего Дмитриева: он демонстрировал все шулер-

ские приемы, не объясняя, правда, как это делается, чтобы, писал «Орловский вестник», не могли этим воспользоваться зрители с дурными наклонностями[30].

Гвоздем программы нередко становился и «африканский людоед». Артиста в этой роли обмазывали с ног до головы смолой, обсыпали перьями и для большей убедительности вставляли ему в нос и уши кольца. Вместо живого голубя (его надлежало съесть непременно живьем и на глазах у публики — так обещали зазывалы и афиши) подавали чучело птицы с привязанным к горлу мешочком, наполненным клюквой. Случалось, что один этот номер, удачно проведенный или разрекламированный, поправлял дела труппы. В. И. Филатов сохранил в памяти рассказ отца из жизни провинциального цирка, когда пришлось ради привлечения публики и поднятия сборов прибегнуть к крайнему средству — были развешаны афиши о демонстрации «главного вождя» африканского племени людоедов с острова Тумбо-Юмбо, пойманного «в самом сердце дебрей Африки — пустыне Сахаре». «Вождь» должен был начать свой номер с поедания живых голубей, а кончить — живым человеком. Народ «клюнул» на такое обещание, но никак не удавалось показать людоедские способности вождя, так как никто из зала не хотел быть съеденным. Все негодовали, но приходили назавтра «в надежде, что „желающий" все же появится. Сборы были „битковые", дела быстро поправлялись...»[31]

Иногда владельцы маленьких балаганов занимались настоящим мошенничеством, но это сходило им с рук, ведь атмосфера ярмарочной жизни, сама стихия народного праздника подразумевала непременное одурачивание, всякого рода мистификации, тяготела к смешным алогизмам, нелепостям, абсурду. Поэтому празднично настроенные люди легко и даже с удовольствием принимали обман, шутки, фамильярное обращение, лишь бы это было остроумно, весело. Тот же В. И. Филатов рассказал о маленьком фанерном домике, устроенном на ярмарочной площади Саратова. «На домике надпись: „Вокруг света за одну копейку!" Любопытный платит копейку. Его вводят в домик. Домик пуст. Посреди комнаты стоит табурет. На нем ярко горит свеча. От свечи падает на стены неровный свет. Посетителя берут за руку и обводят вокруг свечи. Вот и все. Путешествие „Вокруг света" окончено. Но кому же хочется быть одураченным! Простофиля молчит, никому и ни за что он не признается, что его обманули. Как ни в чем не бывало, выходит он из домика.

— Ну, как? Съездил? — расспрашивают зеваки, толпящиеся у входа.

— Побывал! Сходите обязательно! Ох, и умора! Интересно — страсть! Вот насмеетесь!

Толпа у домика растет. Летят копейки в деревянный ящик — кассу ловкача хозяйчика»[32].

Еще об одном таком же балагане читаем в книге Ю. А. Дмитриева: «На балагане вывеска: „Желание свободно". Входной билет стоит 10 копеек. Внутри балагана установлен курящийся жертвенник. Мрачного вида господин предлагает любому из посетителей лизать раскаленную железную полосу. Любителей не находится. „Ну что же, — говорит господин, — желание свободно. Представление окончено, проходите в те двери"»[33].

В больших балаганах и цирках приобрели популярность развернутые действа (пьесы, пантомимы, балеты, феерии и прочее).

Программы больших балаганов и крупных цирков в XIX веке мало чем отличались друг от друга: здесь и там шли цирковые номера, выступали хоры и оркестры, демонстрировались «чудеса природы», разыгрывались театрализованные действа. Например, у Альберта Саламон-

ского в программу, помимо жонглеров, наездников, клоунов, гимнастов, входил и балет-пантомима «Жизнь в зимний вечер» «с катанием на коньках и санках и комическими сценами», в цирке Труцци — пантомима «Иван Сусанин», у Годфруа 31 марта 1891 года была обещана пантомима «Невольники» (по произведениям Т. Г. Шевченко) [34].

До нас дошли имена наиболее известных владельцев балаганов, сведения об их репертуаре и описания представлений.

Крупнейшим актером-предпринимателем начала XIX века считался Леман, чьи балаганы увеселяли публику Петербурга и Москвы на протяжении десятилетий. До прибытия в Россию в 1818 году он выступал в парижских предместьях, где сформировался особый тип постановок — французский вариант пантомим-арлекинад в духе классической итальянской комедии масок; эти представления и принесли Леману огромный успех в России. «У нас идея о масленице неразрывно связана с идеею о Лемане. Спросить у кого-нибудь: *скоро ли будет масленица?* — значит то же, что сказать: *скоро ли Леман начнет представления?*» — читаем в «Северной пчеле» за 1854 год [35]. Ил. 74

В своих балаганах Леман забавлял зрителей также эстрадно-цирковыми номерами, разными дрессированными зверями, «живыми картинами» и пантомимами. Записывая в дневнике о посещении Лемана 22 апреля 1831 года, А. В. Никитенко отметил: «К Леману нелегко пробраться. У дверей его храма удовольствий так тесно, как в церкви в большой праздник до проповеди. Я с трудом достал билет, еще с большим трудом пробрался к дверям» [36].

Популярность представлений у Лемана была столь велика, что он мог позволить себе, вопреки правилам и традиции, не украшать балаган вывесками и картинами. Вместо них имелась простая надпись: «A bon vin point d'enseigne»*. Зато внутреннее убранство было доведено до совершенства: «Свечи, прикрепленные к простым обручам, заменились роскошными люстрами, скамейки обиты яркою материею, кресла very comfortable — из белого дерева с красными подушками à la Albinos; оркестр не висит над зрителями на прозрачном балконе, а расположен перед сценою и скрыт от публики; авансцена расписана искусною кистью, а не сколочена из досок, загрунтованных белою краскою, как бывало», — восхищался автор рецензии «Нынешние балаганы», помещенной в «Северной пчеле» за 1836 год [37].

* Доброе вино не нуждается в ярлыке (франц.).

Знаменитые лемановские арлекинады начинались еще с наружного балкона балагана, на котором выступал, развлекая публику, Пьеро в балахоне с длинными рукавами, весь обсыпанный мукой. «Можно ли забыть <...> давку перед его балаганом, его неподражаемого Пьерро и милую Коломбину!» — писал в полном восторге от Лемана оставшийся неизвестным «любитель карнавальной драматургии» и рассказывал о характере этих представлений. «Леман <...> покажет вам чертей, скелеты, ад, пожар, убийства, но он добр по природе и потому, если убьет кого-нибудь, то через минуту опять воскресит; если оторвет у Пьерро голову, то, из жалости, опять скоро возвратит ее туловищу; если разрежет Арлекина на части, то немедленно склеит их; если черти посадят Панталона в клетку, то Леман <...> отопрет ее. Из всех его убийств ни одно не огорчает, а все заставляют смеяться. И когда на сцене домы и залы превращаются в домы разврата и тюрьмы, Леман объявляет, что он будет превращать домы в розовые беседки, поведет вас в поля и леса, из снопов покажет вам амуров, из блинника сделает Китайского великана, заставит путешествовать Арлекина из колесницы в бутылку, из бутылки в барабан, из барабана в солонку, из солонки в кофейную мельницу, из мельницы в ланд-карту... Да это целая Одиссея!» [38]

Леман в своих постановках следовал вкусам века. В самом деле, пантомимы с середины XVIII столетия завоевали сцены балаганных театров, их показывали гастролеры из Западной Европы («Хитрым Арлекином подсмеянный пират» — труппа испанца Трони, «Арлекин — наследник чародейства, или Свадьба помешанных крестьян», «Три несчастных иностранца» — гимнастическое общество Брамбиллы и Паморры). К концу 1830-х годов, наряду с итало-французскими пантомимами, стали появляться и русские, горячо поддержанные зрителями и официальной печатью. «Северная пчела» за 1839 год в разделе «Смесь» сообщала: «В наступающие праздники, в течение всей недели, будут играны Русские пантомимы в цирке, у Семионовского моста. Здесь мы увидим на сцене все то, что так занимало нас в детстве, всю игру русского ума и воображения. На сцену явятся Бова Королевич, Соловей-разбойник, Кащей бессмертный, Змей Горыныч, Яга-баба, Жар-птица, Русалки, Полкан-богатырь и прелестная Миликриса Кирбитьевна, в садах с золотыми яблочками, на берегах ручьев с живою и мертвою водицею. <...> Кажется нам, что это новое зрелище должно возбудить общее любопытство. — *Свое! Родное!*» [39]

Перед нами — излюбленные темы и персонажи лубочных картинок и книжек, доказательство теснейшей связи русского лубка с народным демократическим театром и с балаганом. Точнее было бы говорить о взаимосвязи, так как театральные представления оказывали влияние на изображения в лубке, а «лубок в эпоху массового увлечения театром, возможно, <...> был текстовой и сценической программой — сценарием для создания спектаклей на русской сцене»[40].

По-настоящему русская тема вошла в репертуар балаганов лишь в 1860-е годы, после того как было разрешено на гуляньях играть пьесы из русской жизни с небольшими диалогами. Пока же на сценах балаганов продолжали господствовать феерии и арлекинады.

В 1836 году, когда А. В. Никитенко писал, что балаган Лемана занимает на масленичной площади первое место, а «Северная пчела» восхищалась внутренним его устройством, именно в этом году случился пожар, один из самых больших пожаров за всю историю народных гуляний, уничтоживший балаган Лемана и унесший по официальным данным сто двадцать шесть жизней (по слухам, вдвое больше). Изучая материалы правительственной комиссии по расследованию этого грандиозного пожара, Е. М. Кузнецов сделал очень интересные выводы относительно социального состава посетителей крупных балаганов: оказывается, «среди зрителей в громадном, подавляющем большинстве были мелкие служащие, крепостные, ремесленники и „учащиеся малоимущих родителей“»[41].

Леман, а вслед за ним и другие балаганщики знали вкусы своих основных посетителей; одновременно подчиняясь и управляя ими, они устанавливали массовую моду на определенные представления, тип героя, сценические приемы.

Интересно, что известный русский педагог Н. Ф. Бунаков, создавший в селе на свои средства школу, а при ней народный театр, заметил: крестьян изумляли и привлекали натуралистические декорации и необыденность происходящего. В спектакле «Жизнь за царя» (1889 год) «особенно нравилась сцена героической гибели Сусанина в лесу: шел снег, загоралась алая заря — вся эта придуманная Бунаковым нехитрая механика очень занимала зрителей»[42].

Вероятно, не без воздействия и наглядного успеха балаганных постановок провинциальные театры в конце прошлого века стали уделять большое внимание оформлению спектаклей, в особенности техническим «чудесам». «Мемуаристы вспоминают, — пишет И. Ф. Петровская, —

постановки 1890-х годов, когда на сцене шли проливные дожди, низвергались водопады, били фонтаны, извержение Везувия или бушующее море с гибнущими кораблями было обычным явлением, появлялись подплывающие пароходы, железные дороги с настоящими паровозами с электрическими фарами, дымом и искрами»[43].

Нельзя забывать, что все это гораздо раньше и часто оригинальнее проделывалось в крупных балаганах. Современники, свидетели грандиозных успехов Лемана, еще в 1830-е годы признавали его «чудесный дар предупреждать» государственные театры: «Все, что теперь влечет нас в Театр, все это мы давно уже видели у Лемана в балагане. Вам нравится извержение Везувия в *Фенелле*, — Леман показывал его за два года прежде; вас ужасает скелет в *Игроках*, — Леман выставлял его в 1830 году; вы восхищаетесь красным огнем в *Волшебном Стрелке*, — но это изобретение Лемана, это его секрет: уже пять лет, как Леман освещает красным огнем свои храмы, своих богинь, амуров, волшебниц...»[44]

Преемниками Лемана по части балаганных постановок были его ученики. Братья Легат приехали в Россию в составе труппы Лемана, но вскоре от нее отделились. Они ставили главным образом феерии с танцами, широко используя театральную машинерию, сценические иллюзии и технические достижения своего времени. Е. М. Кузнецов, поясняя рассказ А. Я. Алексеева-Яковлева о балагане, цитирует высказывания одного из очевидцев постановки у братьев Легат «настоящей итальянской пантомимы с Арлекином, Коломбиною, с Пьерро, Кассандром и благодетельною волшебницей. Действие живое, неутомительное, смешное и затейливое. Декорации свежи и прелестны, все машины действуют очень удачно. Забавнее всего видеть на сцене насыпь железной дороги, паровоз с фабрики Джона Кокериля в полном ходу, со свистом, ревом и гулом, и длинную цепь экипажей, наполненных пассажирами, как по воскресеньям на Семеновском плаце. Но г. Легат с компаниею не довольствуется представлением на своей сцене важнейшего изобретения нашего времени *: он опередил век — и заставляет своего усатого Пьерро летать по воздуху на паролете, изобретенном в XN государстве в 19... году!..»[45].

* Напомним, что первая железная дорога в России между Петербургом и Царским Селом была построена в 1837 г.

Чувствуя парастающую тягу зрителей к своему национальному репертуару, братья Легат вводили «русский элемент» в традиционные итало-французские пантомимы-арлекинады. С середины 1860-х годов у них вместе с Коломбиной, Пьеро и Арлекином «действовали и типично русские персонажи, заимствованные из лубочной литературы, — вроде горбатого портного Нитки и его жены, комической востроносой старухи Иглы Ножницевны»[46].

В. К. Берг, как и братья Легат, был учеником Лемана, самостоятельность приобрел где-то в 1830-е годы. Основными героями его пантомимы были те же Коломбина, Пьеро и Арлекин, действовавшие в постановках типа «Арлекин на корабле корсаров», «Арлекин у японцев», «Арлекин в аду», «Арлекин везде и нигде» и т. п. Берг работал на два города: имел балаганы в Петербурге и Москве, причем на Девичьем поле в 1872 году (после перенесения туда гуляний из-под Новинского) только у Берга входные цены назначались заранее, тогда как у остальных предпринимателей цены на билеты падали и повышались, смотря по спросу, как это было принято на народных гуляньях в провинции»[47].

Первый балаганный спектакль, куда попал А. Н. Бенуа еще совсем небольшим мальчиком, оказался типичной арлекинадой, которая произвела на него неизгладимое впечатление, познакомила с подлинным театральным возбуждением». Четырехлетний мальчишка, «одурма-

пенный, опьяненный, безумный, — вспоминает себя Бенуа, — тогда понял, что он сподобился приобщиться к чему-то весьма прекрасному, весьма значительному». И сам спектакль навсегда врезался в память художника. Через тридцать с лишним лет он видел его перед собой в мельчайших деталях:

«Это была настоящая пантомима с Арлекином, Пьерро <...>, Кассандрой, феями, чертями и прочими. Первое действие изображало нечто вроде рощи; справа был холм, в котором моментами сквозились всякие видения, слева — трактир с навесом. Приезжал шарабан, у которого отлетало колесо и из которого вывалились очень нарядные люди. Под навесом они оправлялись и пировали. Арлекин прислуживал. За какую-то провинность его затем убивали, что доставляло большую радость его коллеге — Пьерро. <...> И вдруг наступал полный переворот. Появившаяся в белом бенгальском огне фея своей волшебной палочкой возвращала Арлекина к жизни, да и сам Арлекин становился каким-то волшебным существом. Его поварская batte * приобретала чудотворную силу, и все, чего он ни касался ею, сразу становилось ему послушным.

* Batte — колотушка, шест (примеч. А. Бенуа).

Второе действие было сплошной кутерьмой. Сцена изображала кухню трактира. Оживший Арлекин начинал шутить мстительные шутки с Пьерро и со своими бывшими хозяевами. <...> Но тем более потрясающим казался финал. Из темного леса, в котором еще раз появлялась фея, Арлекин и его преследователи прямо попадали в ад с исполинскими дьяволами, с грохотом адской музыки и с клубами красного бенгальского огня. Казалось, для всех гибель неминуема. И тут-то совершенно неожиданно с неба спускались гирлянды роз, поддерживаемые амурчиками, мрачный грот ада проваливался, чтобы дать место сияющему «раю». Арлекина фея соединяла с Коломбиной, гнусные же злодеи, имевшие дерзость посягать на жизнь баловня верховных сил, оказывались все с рожами свиней, ослов, козлов и прочих непочетных животных. <...> Точно сейчас вижу залитый светом фон, цветы и какие-то драпировки на месте небесных падуг, а на первом плане недоумевающую пантомиму свиных харь и ослиных морд <...>. И не раз я затем видел подобные же пантомимы» [48].

Арлекинады и феерии продолжали оставаться главными жанрами и после того, как в середине шестидесятых годов XIX века был снят запрет играть в балаганах пьесы с русской тематикой и разговорами [49]. Правда, в ответ на это разрешение появилось множество новых постановок, но пантомима господствовала. В. П. Филатов вспоминал, что в балагане, где в конце прошлого века выступал его отец, «ходовыми» были пантомимы, в основе которых лежали библейские сюжеты («Сон фараона», «Суд царя Соломона»), исторические темы («Смерть Наполеона», «Мазепа», «Тарас Бульба», «Бурская война»), сказки («Кот в сапогах», «Мальчик-с-пальчик», «Конек-Горбунок», «Золушка»). Пользовались популярностью и волшебные пантомимы, вроде «Разрыв-травы» и «Зеленого черта».

Среди самых любимых называли «Атамана волжских разбойников Стеньку Разина», «Рекрутский набор» и «Золотой сон».

«Стенька Разин» шел с разговорами, состоял из нескольких картин со сменой декораций, предполагал участие большого числа актеров. В. П. Филатов привел афишу этой пантомимы, сыгранной в 1903 году в Нижнем Новгороде:

Пантомима! Впервые в Нижнем Новгороде!
Атаман волжских разбойников Стенька Разин
(*с разговором*)

76 Проект оформления народного гулянья в Москве
Металлография. 1856. Фрагмент

77 Гулянье на Крестовском острове в Петербурге
Литография Д. Сироткина. 1862

Картина 1 — Бегство Стеньки Разина из тюрьмы.
Картина 2 — Поиски Стеньки Разина.
Картина 3 — Ярмарка в городе Астрахани, где Стеньку выдает его товарищ.
Картина 4 — Появление чиновника с сыночком Петенькой и предложение большой награды за поимку Стеньки Разина.
Картина 5 — Корчма, где скрывается Стенька Разин.
Картина 6 — Шлагбаум.
Картина 7 — Стенька Разин в кругу цыган и поимка его.
Картина 8 — Казнь Стеньки Разина.
Ввиду грандиозности представления
начало в 8 часов вечера.

Дирекция[50].

Насколько можно судить по афише, в данном спектакле использовался фольклорный материал — легенды и песни о Стеньке Разине. В других вариантах этой пантомимы, по-видимому, прибегали к популярнейшей народной драме «Лодка», которая, в свою очередь, выросла из инсценировки песни «Вниз по матушке по Волге», еще в ранних вариантах осмыслявшейся как изображение похода Разина по Волге.

«Рекрутский набор» обошел сцены всех балаганов и пользовался постоянным успехом благодаря современности и актуальности содержания. «Декорации, — рассказывает В. П. Филатов, — изображали старинную русскую избу. На печи сидит старик хозяин. Распевая песни, его четыре сына собираются на сенокос. Взяв в руки грабли, вилы и косы, они направляются к дверям, но в это время с улицы раздается пьяное пение. Присутствующие по голосу узнают урядника. Вот он появляется, огромный, красноносый, с кривой шашкой в руке. Урядник читает высочайший указ, согласно которому сыновьям старика надлежит немедленно явиться на призывной пункт. Сыновья мгновенно становятся „калеками": один — хромой, второй — немой, третий — слепой, четвертый — глухой.

„Калеки" доводят урядника до полного изнеможения. Отупев от бестолковых разговоров, но поверив в полную непригодность братьев к солдатчине, он удаляется. Не успевает закрыться за ним дверь, как братья „выздоравливают". Но злоключения их на этом не прекращаются. В конечном счете урядник получает большую взятку и успокаивается. Пантомима завершается веселой камаринской»[51].

Пантомима была злободневной и острой. Чтобы избежать неприятностей с цензурой, владельцы балаганов прибегали к очень простому, но надежному способу: они нередко в названии пьесы переносили действие из России в другие страны — появлялся «Рекрутский набор в Швейцарии», «Рекрутский набор во Франции» и т. п.

Большая «комико-юмористическая» пантомима «Золотой сон» шла не только в балаганах Москвы и Петербурга, но и в маленьких балаганчиках, предпочитавших давать представления перед сельской публикой. Сюжет ее, по словам П. А. Попова, известного общественного деятеля, сторонника создания подлинно народного театра, сводился к следующему: «два любящих сердца всевозможными, не особенно хитрыми, уловками стараются обмануть бдительность какого-то старика; какой-то дурак, должно быть слуга старика, сам влюбленный в девицу, старается помешать свиданию любовников, но в конце концов старик их благословляет»[52]. П. А. Попов, видевший успех классической драматургии у зрителей-крестьян, не мог без огорчения и возмущения наблюдать за выступлениями подобных трупп, сама программа которых «способна

была хоть кого в отчаяние привести: ни одного возвышающего душу момента» [53]. Что особенно тяготило Попова, так это существование большого числа подобных балаганов: «я видел почти такие же пантомимы на народных гуляниях, между прочим, в Москве на Девичьем поле, и везде, ..несмотря на высокие сравнительно цены", театральные помещения бывали битком забиты зрителями» [54].

Во второй половине XIX века арлекинады и феерии видоизменяются, приобретают другой оттенок, «бытовизируются», акцент переносится на любовную интригу. К этому типу принадлежит довольно распространенная пантомима «Пир-аптекарь»:

«Действующие лица: аптекарь, его дочь, кухарка и юноша. Сцена изображает кабинет аптекаря. Посреди комнаты стоит стол, а на нем ступка, пузырьки, бумага. В кабинете ходят аптекарь и дочь. Стучат. Дочь подбегает к двери и сообщает отцу о приходе неизвестного человека. Зовут кухарку. Появляется кухарка и докладывает о пациенте. Аптекарь принимает больного. Входит юноша, хромая, и жалуется, что упал и разбил ногу. Аптекарь предлагает отпилить ногу. Пациент протестует. Аптекарь берет ступку и удаляется в другую комнату для приготовления лекарства. Юноша подлетает к девушке, высказывает ей свою любовь и предлагает танцевать. Влюбленные танцуют. Кухарка покровительственно смотрит и улыбается. Входит аптекарь, глубокомысленно растирая в ступке корень. Пациент садится на свое место и стонет. Аптекарь дает приготовленное лекарство; больному оно не нравится, и он просит приготовить другое. Аптекарь снова уходит в свою лабораторию. Танцы возобновляются. Возвращаясь, аптекарь застает увлекшуюся парочку и выражает удивление. Ступка летит из его рук, а он бросается на обманщика. Юноша убегает, аптекарь, спотыкаясь... падает. Начинается нотация дочери. Раздается снова стук в дверь. Проделывается та же самая процедура сообщения о приходе нового пациента. В кабинет вбегает сумасшедший и бьет аптекаря. Больного усаживают и обвязывают веревкой. Аптекарь уходит за лекарством. Переодетый юноша пользуется этим и танцует со своей возлюбленной. Аптекарь возвращается. Пациент бушует и бьет аптекаря. Больного снова связывают. С новым уходом аптекаря вновь начинаются танцы. Появляется аптекарь. Кухарка, присутствовавшая все это время в кабинете, подымает ковер и задерживает им аптекаря. Аптекарь вырывает ковер из рук кухарки и видит танцующих. Юноша убегает, аптекарь, спотыкаясь, падает. Во время новой нотации дочери раздается опять стук. Аптекарь, подозревая новую проделку, грозит дочери и кухарке. Докладывают о приносе больного ребенка. Аптекарь соглашается принять его. Кухарка вносит куклу, вслед за ней прокрадывается влюбленный юноша. Аптекарь идет в лабораторию за лекарством. Влюбленные танцуют. Возвращаясь, аптекарь подходит к ребенку и заливает ему лекарство. Лекарство не помогает. Аптекарь выходит из терпения, бросает ребенка (куклу) на пол и уходит за новым лекарством. Уходом пользуются, и возобновляются танцы. Аптекарь застает танцующих. Юноша на этот раз уже не убегает, а просит благословения. Дочь также упрашивает отца. Аптекарь не соглашается, но затем меняет гнев на милость, а кухарку бьет куклой» [55].

Новый характер балаганных представлений демонстрировал Василий Никитич Егарев. Не порывая с традиционной арлекинадой, он стремился обновить ее, окружить самыми современными и эффектными цирковыми и эстрадными номерами.

Выходец из обедневшей купеческой семьи, в молодости бывший сидельцем «модной» лавки, Егарев в 1870-е годы по справедливости считался старейшим из русских театральных предпринимателей. Он дер-

жал балаганы «под горами», был арендатором Екатерингофского вокзала — одной из первых садовых эстрад Петербурга, где с начала 1860-х годов развлекал публику дивертисментами и, главное, хором русских песенников под руководством Ивана Молчанова[56]. На этой эстраде в 1869 году дебютировал молодой А. Я. Алексеев-Яковлев, выступавший с чтением стихов Н. А. Некрасова и Г. Н. Жулева. Вся деятельность Егарева была связана с Петербургом. Кроме балаганов и Екатерингофского вокзала он был владельцем «Театра-буфф», являлся основателем «Русского Семейного сада» (позднее — «Демидов сад») с модной эстрадной программой, состоящей из «каскадных номеров», устраивал большие военно-исторические постановки в Крестовском саду и тому подобные представления[57].

Егарев внес немалую ленту в развитие русской эстрады, но это уже другая тема, требующая специального разговора. Обратимся же вновь к воспоминаниям А. Я. Алексеева-Яковлева, чтобы воссоздать те новые пантомимы-арлекинады, которые появились в Петербурге по инициативе Егарева. В середине седьмого десятилетия прошедшего века этот человек кипучей деятельности, большого размаха, одаренный (таким он выглядел в глазах Алексеева-Яковлева) выписал из-за границы пантомимистов братьев Гаилон-Ли, которые в течение трех лет — с 1875 по 1877 — выступали на Марсовом поле в специально построенном для них «Театре английских пантомим». Небольшая труппа была интернациональной по составу. Здесь работали английские комики, итальянские акробаты, французские актеры и русские парнишки-ученики. Пантомимы этого коллектива отличались от итальянских арлекинад довольно резко, хотя Арлекин оставался главным героем. «Любовная интрига, — пишет А. Я. Алексеев-Яковлев, — была исключена, Коломбина редко принимала участие в действии, почти лишенном лирического поэтического начала <...>. Фантастический элемент был сведен к минимуму, точно так же, как связанные с ним исчезновения и превращения. Арлекин и Пьерро, продолжая сохранять тот же облик условных фигур народного площадного театра, входили в сочетания с самыми обыкновенными фигурами современной городской жизни. Сценарии представляли собой сцепление в высшей степени комических недоразумений, возможных в обыденном городском быту, но доведенных до гиперболы, до невероятия. Это были как бы короткометражные комические кинокартины, развивавшиеся в сногсшибательном темпе. Весьма темпераментно, точнее, бравурно проводимые — и при этом отлично слаженные в тончайших деталях — сцены всеобщей суматохи, потасовки и взаимной погони с бесконечными недоразумениями комического характера составляли своего рода „аттракцион" представления»[58]. Несмотря, однако, на сложные сценическо-постановочные эффекты, на великолепное мастерство актеров и слаженность коллектива, эти пантомимы имели меньший успех у массового посетителя гуляний, чем постановки братьев Легат и Берга.

Настоящим серьезным конкурентом арлекинад оказалась мелодрама. Чем ближе к началу XX века, тем громче заявляла она о себе, захватывая не только балаганные театры, но и профессиональные сцены в провинции. Ограничимся двумя примерами из бытовых очерков П. Ф. Горбунова. Мастер короткого устного рассказа, Горбунов, конечно же, не ставил перед собой цель полностью описать балаганную мелодраму, но даже коротенькие выдержки из афиш, которые он вставил в свои очерки, дают возможность представить характер этих постановок. Один из купцов читает афишу приехавшего на ярмарку «киятра»: «Ночь в замке Жермона, или Фамильный склеп Фельбертона в цепях. Драма в 5-ти действиях и 8-ми картинах. <...> Картина 1-я: Отравленный

78 Афиша «Народного театра В. Малафеева» о бенефисе Анатолия Дурова. 1895

НАРОДНЫЙ ТЕАТРЪ

В. МАЛАФѢЕВА

(НА ЦАРИЦЫНОМЪ ЛУГУ).

Въ Субботу, 8-го Апрѣля 1895 года,

БЕНЕФИСЪ

перваго русскаго соло клоуна

АНАТОЛІЯ ДУРОВА

Для Петербуржцевъ я стараюсь
Всегда новинки припасать,
И къ Малафѣеву являюсь
Съ фурорной новостью опять.
Что интересно представленье,
Въ томъ поручиться я готовъ:
Всѣхъ приведу я въ изумленье
Войною Куръ и Пѣтуховъ.

Мои войска хоть и крылаты,
Враговъ стрѣляютъ, рыжутъ, бьютъ:
Здѣсь пѣтухи, мои солдаты,
И куры лѣзутъ на редутъ.
Среди такого мы сраженья
Не мало выкипимъ колѣнъ.
И Петербуржцевъ безъ сомнѣнья
Возьму съ такимъ я войскомъ въ плѣнъ.

Петербургъ. 8 го Апрѣля 1895 г.

Анатолій Дуровъ.

БЕНЕФИСЪ АНАТОЛІЯ ДУРОВА.

кинжал. Картина 2-я: Привидение. Картина 3-я: Яд действует. Картина 4-я: Она похищена. <...> Картина 5-я: Таинственные незнакомцы. <...> В заключении при полном освещении бенгальского огня...»[59]

Отрывок из другой афиши, расклеенной по всему городу — «на фонарных столбах, на заборах, на домах»:

В первый раз.
«Разбойники богемских лесов
или
Падение фамилии графов Моор».
Трагедия в 5 действ. сочинение знаменитого в свое время Шиллера.

Как пишет Горбунов, «каждое действие разделяется на несколько картин. Так, действие 4-е озаглавлено так:

Богиня голода
или
Мертвец с того света.
Гробовой голос из башни и разбойники[60].

Крымская кампания и последующая война с Турцией сделали популярным особый вид пантомим — большие батальные постановки на открытом воздухе. В Москве, по сообщению С. Любецкого, еще в 1853—1854 годах в саду «Эрмитаж» показывали фейерверк «Синопский бой, разгром вражеского турецкого флота»[61]. В Петербурге на территории Крестовского парка и в саду «Аркадия» А. Я. Алексеев-Яковлев осуществлял инсценировки массовых сражений, эффектных военных эпизодов. На эти зрелища стекалось до десяти — двенадцати тысяч зрителей и более. В московском Семейном саду шло представление, которое называлось «Морской праздник в Севастополе, или Русско-турецкая война», причем первые два акта и последний (четвертый) происходили в театре, а события третьего действия разворачивались на пруду в центре сада: «На правом берегу декорация изображала турецкий город: горела громадная (100 аршин в длину и 40 аршин в высоту) крепостная стена. На противоположном берегу стояла русская батарея с осадными орудиями»[62].

В массовых батальных действиях, устраиваемых в садах и парках, многое было перенято от военных пантомим в ярмарочных балаганах, прежде всего сценические эффекты и сам характер постановок: преобладание массовых сцен, зрелищность рукопашных схваток, непрерывность взрывов, красочность пожаров и рушащихся зданий, укреплений, наличие эффектного финала — победы над врагом. В балаганах середины прошлого века, вспоминал Н. В. Давыдов, зрителей привлекали «обстановочные пантомимы батального характера», вроде «Взятия Карса» или разных эпизодов Крымской кампании, «вообще что-либо сопровождающееся военными эволюциями и отчаянной пальбой из ружей и даже деревянных пушек, наполняющей весь зрительный зал пороховым дымом»[63].

Специализировались на батальных представлениях балаганы Василия Михайловича Малафеева. Малафеев долгие годы владел балаганами на Адмиралтейской площади и Марсовом поле в Петербурге. Происходил он из купцов, был владельцем «крупной лесной дачи и нескольких домов на Петроградской стороне. Это был человек патриархальной жизни, примитивной и наивной, но страстной любви к сцене»[64].

Малафеев олицетворял то направление, которое стало возможным после реформ 1861 года. Он осуществлял постановки разговорных пьес. Доминировали у него, как уже говорилось, «военные драмы». Эти по-

становки обычно включали пение и пляски, рукопашные схватки и обильную ружейную стрельбу. «Куликовская битва, или Князь Дмитрий Донской», «Ермак Тимофеевич, покоритель Сибири», «Минин и Пожарский» или «более близкие к современности инсценировки из истории борьбы с Шамилем или из русско-турецкой войны 1877—1878 годов — вот типичный для Малафеева репертуар в первые годы его работы на Адмиралтейской площади и на Марсовом поле.

Обстановка была довольно пышная, но мало соответствующая историческому правдоподобию, особенно в костюмах и вооружении. Сюжет строился по трафарету: первая картина — в лагере русских, вторая — в стане врагов, третья — массовая сцена боя с какими-либо сильными эффектами вроде пожара или взрыва и в заключение — апофеоз, прославляющий победу русского оружия, славу нашего воинства. Иногда сюжет осложнялся взятием в плен и бегством из него или поимкой шпиона. Апофеоз всегда носил характер аллегорической картины» [65].

С именем Малафеева связано еще одно начинание. Известно, что в 1860-е годы передовые деятели русской культуры приложили немало усилий, чтобы получить разрешение на создание профессионального театра для народа и любительских народных театров. Этому препятствовала монополия императорских театров, не дававшая возможности открывать в столицах частные театры, а также боязнь правительства, что народный театр приобретет нежелательный характер, то есть с ним «выйдет то же, что вышло с воскресными школами», он будет «только сильным и верным орудием революционной пропаганды», как подчеркивалось в резолюции министра двора В. Ф. Адлерберга на доклад петербургского полицмейстера Ф. Ф. Трепова о создании в столице под контролем полиции театра для народа [66]. Автор исследования о любительских и народных театрах в России рубежа XIX—XX веков, Г. А. Хайченко, пишет: «То, что не удалось ни всесильному обер-полицмейстеру, ни известному артисту*, оказалось по плечу скромному лесному торговцу, державшему балаганы в Петербурге на Адмиралтейской площади. В мае 1870 года купец В. М. Малафеев получил разрешение дирекции императорских театров перенести на время Мануфактурной выставки свой балаган на Царицын луг и, помимо обычной балаганной программы, ставить пьесы. В репертуар малафеевского театра вошла только одна пьеса — «Ермак Тимофеевич» П. А. Полевого, поставленная художественно очень слабо. И цены на билеты были слишком высоки для народа» [67]. Спустя некоторое время большим успехом пользовалась в «Народном театре В. Малафеева» постановка «Велизарий. Римский полководец» по драме Э. Шенка. Затем все чаще в репертуар включались инсценировки русских сказок и былин. За Малафеевым тянулись и театры «второй линии». Так, у П. П. Семенова или А. П. Федорова можно было увидеть постановки «Кащея» или «Сказки о золотой рыбке». Успехом пользовались также инсценировки народных былин. «И не только у Малафеева вполне прилично шел „Илья Муромец“ или „Добрыня Никитич“, но и на второй линии, у того же Семенова, можно было встретить со вкусом сделанную постановку „Садко“» [68].

* Речь идет об упомянутом Ф. Ф. Трепове и А. Ф. Федотове — актере Малого театра, который в 1870 г., спустя два года после доклада Ф. Ф. Трепова, подал прошение об открытии в Москве народного театра.

К концу 1890-х годов обязательной частью программы у Малафеева стало концертное отделение, где, например, выступал молодой Анатолий Дуров, привлекавший зрителей остроумными номерами с животными, сатирическими шутками и куплетами. Ил. 76

В 1880-е годы над инсценировками военных пантомим для открытых площадок садов и парков трудились, как правило, профессионалы-режиссеры, что, безусловно, отразилось на качестве представлений. В балаганах, даже подобных малафеевским, хорошие постановщики

работали редко: здесь зачастую шли примитивные по содержанию, в духе патриотического лубка представления с трафаретными «живыми картинами», пышными батальными сценами при участии настоящих солдат, для такого случая отпускаемых из казарм.

Вот, например, что развертывалось перед глазами зрителей в одном из третьесортных балаганов начала 1860-х годов:

«Занавес поднимается.

Действие, нужно полагать, происходит в каком-то турецком городе. На сцене какие-то чучела, должно быть, турки. Вдруг бьют тревогу. Вводят русского офицера с завязанными глазами. Потом уводят опять. Декорация переменяется. Представляется город; паша с какими-то бабами бегает по сцене. Приходит русский отряд; начинается сражение. Русские побеждают. Бенгальский огонь — до того, что решительно ничего не видать на сцене. Впоследствии можно разобрать, что русские солдаты стоят, вонзив штыки в турецких, офицеры в офицеров, генералы в генералов. Нестерпимо гремит барабан, и от каждого залпа пламя ярко вспыхивает на свечах. Занавес опускается.

Шум в ушах у зрителей прекращается не вдруг; только через несколько времени слух снова приучается различать слова» [69].

Описание это взято из раннего рассказа, точнее, бытового очерка Г. И. Успенского, написанного в 1863 году. Маленький эпизод под пером писателя становится в какой-то мере олицетворением эпохи, главное действо которой — реформа 1861 года — обставлялось столь же эффектным шумом, преподносилось как величайшее событие русской истории, а на деле оказалось обыкновенной балаганной мишурой.

Здесь нам придется сделать небольшое отступление с целью воссоздания общей картины отношения к народным гуляньям, и в частности к театрализованным зрелищам, как со стороны правящих кругов, так и со стороны демократически и революционно настроенной интеллигенции.

С середины XVIII века русское самодержавие, став на путь официального просветительства, одной из форм воздействия на «простонародье» считало общественные празднества, которые должны были демонстрировать якобы существующее равноправие всех сословий, единение царя и феодальной верхушки со «своим» народом. Таков смысл грандиозного маскарада «Торжествующая Минерва» (1763 год), организованного в Москве и сознательно приуроченного к масленице, что дало возможность Ф. Г. Волкову * не ограничиваться только аллегорическими фигурами, олицетворяющими пороки или высмеивающими их (Момус, Бахус, Невежество на осле, Ябедники, Вулкан с Циклопами и др.), но включить подлинно народные увеселения — сатирические и просто развлекательные: скоморохов-шутов с дудками и погремушками, балагуров-балалаечников, медведчиков, акробатов, кукольников и т. п. В объявлениях, извещающих о предстоящем карнавале, обещалось, что, пройдя положенный маршрут, маскарадная процессия вернется к горам, где желающие начнут кататься, а «на сделанном на то театре представят народу разные игралища, пляски, комедии кукольные, гокус покус и разные телодвижения, станут доставать деньги своим проворством; охотники бегаться на лошадях и прочее. Кто оное видеть желает, могут туда собираться и кататься с гор во всю неделю масленицы, с утра и до ночи, в маске или без маски, кто как похочет, всякого звания люди» [70].

Екатерине II принадлежит изречение: «народ, который поет и пляшет, зла не думает». Слова эти можно было бы поставить эпиграфом к «театральной» политике русского правительства в отношении народа на протяжении более сотни лет. Императрица высказала еще одну мысль,

* Великому русскому актеру («Российского театра Первому Комедианту») поручено было возглавить организацию маскарада, который устраивался в дни коронационных торжеств по случаю восхождения на престол Екатерины II. Подготовка и проведение маскарада и карнавала стоили Ф. Г. Волкову жизни: сильно простудившись, он заболел и в апреле 1763 г. скончался.

79 Народный театр Лейферта «Развлечение и польза» на Семеновской площади в Петербурге
Фото. Конец XIX в.

80 Большой самокат Николаева в Петербурге
Фото. Конец XIX в.

на столетие опередив обер-полицмейстера Петербурга Трепова: «Театр есть школа народная, она должна быть непременно под моим надзором, я старший учитель в этой школе и за нравы народа мой ответ богу» [71].

Первая заповедь Екатерины II прочно укрепилась в сознании русского высшего дворянства. В XIX веке на народные гулянья смотрели как на необходимую часть городского уклада жизни. Более того, продолжением «играющего» XVIII века с его театрализованным дворянским бытом можно считать ставшее в 1820—1830-е годы привычкой, признаком хорошего тона посещение высшими кругами общества народных увеселений «под горами» и «под качелями», особенно поощряемое после декабрьских событий 1825 года. Это нашло отражение прежде всего в официальной печати: газеты, журналы тех лет пестрели то краткими, то обстоятельными, заинтересованными корреспонденциями о масленичных, рождественских, пасхальных и других народных гуляньях.

Сообщая о традиционных народных празднествах в столицах в 1822 году, журнал «Отечественные записки», между прочим, писал, что в Петербурге они «посещаемы были высшим классом людей», и, продолжает автор заметки, «не без приятности мы заметили сие сближение состояний» [72]. В следующем номере речь шла о Московском гулянье под Новинским и подчеркивалось, что гулянье устроено было по распоряжению самого обер-полицмейстера А. С. Шульгина, «изыскивающего все способы к доставлению московской публике и народу приличных забав и невинных удовольствий», что «гулянье само по себе разделилось на утреннее и вечернее, то есть до обеда весь высший класс жителей, даже дамы, прогуливались пешком, ходили по театрам и катались на горах; после обеда веселились таким образом прочие звания, а первые выезжали сюда в великолепных экипажах» [73].

Большой интерес представляет сохранившийся в архиве М. В. Лентовского проект программы народных празднеств, которые проходили в Москве 21 мая 1883 года в дни коронации Александра III.

Программа была очень насыщенной. Предполагалось, что все огромное Ходынское поле будет занято различными увеселениями, которые должны «работать» практически без перерыва с 12 часов дня до финального фейерверка в 9 часов вечера. Наряду с полковыми оркестрами, модной эстрадой, лучшими хорами, специально «для народа» устраивались карусели и качели, «состязания в бегах и в влезаниях на мачты», выступления петрушечников, раешников, паяцев, гимнастов, фокусников и клоунов. На выстроенных здесь театрах (двух справа от императорского павильона и двух слева от него), опять-таки «для увеселения народа» (именно так значится в тексте программы), готовились к постановке следующие представления: «Русская свадьба», «Весна Красна», волшебная сказка «Иван-Царевич», военная пантомима «Русские орлы на Кавказе», «Рождение Арлекина, или Неудавшееся сватовство» [74].

Такое заигрывание с народом имело вполне определенные цели. На праздничную площадь, где шло веселье «по указанию свыше», рассчитывали как на прекрасное средство обуздания страстей и воспитания народа в духе «самодержавия, православия и народности». Идея эта проводилась в жизнь настойчиво, упорно и дала свои результаты: часть забав полностью соответствовала этому — пустое зубоскальство, шовинистические настроения, пустые темы и дешевый юмор преобладали в программах некоторых балаганов, на сценах трактиров, на страницах ярмарочных лубочных листков. Сочный здоровый народный юмор, хлесткая сатира, яркий образный живой язык, глубокая мудрость под обличием дурачества, фамильярности, шутки — все это вытеснялось с

«организованных» официальными кругами празднеств второй половины XIX века. В первую очередь это коснулось крупных городов.

Вскрыть реакционную, антинародную сущность развлечений, доступных народу на специально устраиваемых для него гульбищах, помогли писатели демократического крыла русской литературы, революционно и демократически настроенные критики, этнографы, общественные деятели.

Прежде всего, необходимо вспомнить В. А. Слепцова, который в цикле очерков «Уличные сцены» и в фельетоне «Игры и зрелища» доказывал, что все увеселения, разрешаемые и поощряемые властями, имеют единственную цель — увести народ от размышлений, отвлечь от насущных проблем, «от предметов, уж чересчур щекотливых» [75].

Это, утверждал писатель, тем более важно с точки зрения правительства, что в переломные 1860-е годы «некоторые изменения, случившиеся <...> в экономическом быте народа, значительно изменили его взгляд как на свое положение, так и на все окружающее. Взгляд этот стал как-то гораздо глубже и сосредоточеннее» [76].

Взгляд на увеселения ярмарок и гуляний как на грабеж, надувательство, обман был присущ и Г. И. Успенскому. В появлении лотерей, представлений с сюрпризами и прочих развлечений он видел новый вид эксплуатации, опасный тем, что он возведен «в самую правильную систему, облеченную в форму преимущественно увеселительную», то есть на первый взгляд абсолютно безобидную и очень увлекательную [77].

Вся сравнительно короткая история городских гуляний в России демонстрирует это стремление правящих кругов завладеть праздничной площадью, подчинить ее своим требованиям, говоря проще — сделать из народного праздника праздник для народа. Начало было положено, как мы уже знаем, Петром I, «учинившим» первое общественное празднество нового типа в 1696 году в Москве в честь победы русских войск под Азовом. Последнее крупное гулянье состоялось ровно двести лет спустя — в 1896 году — в той же Москве. Оно было задумано как часть торжеств, сопровождавших коронацию нового царя — Николая II. И если при Петре I народ оставался только зрителем (праздник не включал народных развлечений), то на обширной площади Ходынского поля (ставшего на сей раз местом величайшей трагедии, где число жертв превысило 1500 человек) по традиции, идущей от маскарада 1763 года, специально разработанная программа, кроме официальной части, предусматривала зрелища, внешне оформленные под народные, а также участие истинно фольклорных увеселителей — раешников, фокусников, балалаечников, кукольников, гармонистов, певцов и пр.

Несмотря, однако, на все меры, предпринимаемые властями, площадь во время гуляний была вовсе не спокойна и беспечно весела, она взрывалась смехом при острых, далеко выходящих за пределы допустимого цензурой шутках паяцев, клоунов, раешников; она выплескивала злые, беспощадно жалящие реплики и куплеты, разыгрывала сценки, где за наивным содержанием скрывался обличительный смысл, угадываемый и горячо поддерживаемый толпой гуляющих «низшего класса».

Площадь оказывалась неуправляемой. Поэтому начиная с середины прошлого века, а точнее, после неудач в Крымской войне и усилившихся волнений среди крестьян накануне и во время проведения реформы 1861 года официальные власти все с большей опаской глядели на скопление народа в центре города в дни традиционных гуляний и ярмарок, на обилие бесцензурных речей, свободного слова на праздничной площади. Постепенно на жанры ярмарочного искусства накладывают различные ограничения, они подвергаются строгому цензурному фильтру.

Выносятся за пределы городов ярмарки. Для них отводятся специальные обширные участки, где размещаются торговые ряды и строения, гостиницы, трактиры, бани, пекарни, а также и все увеселения. Гуляния также переносятся все дальше от центра: в Петербурге — с Адмиралтейской и Дворцовой площадей на Марсово поле (1872 год) и оттуда на Семеновский плац (1897 год); в Москве — с Красной площади и набережных Москвы-реки и Неглинной под Новинское, затем на Болотную площадь (1861 год), а с весны 1874 года на Девичье поле и, наконец, за Пресню, в Одессе — с центральной Театральной площади на Михайловскую (в 1834—1835 годах) и оттуда на Куликово поле.

Подвергаемые цензурному контролю, запретам, оттесняемые с удобных, давно освоенных мест, гуляния затихают, сокращаются и в начале XX века, по существу, прекращают свое существование.

Правда, видеть только в этом единственную причину ухода гуляний из культурной жизни народа было бы несправедливо. Нельзя не учитывать того, что к концу XIX века основные потребители ярмарочной культуры стали иными, их уже не удовлетворяли традиционные балаганы, комедия с Петрушкой, фольклорный театр («Царь Максимилиан», к примеру), прибаутки дедов-зазывал и поводыря ученого медведя. Возросли духовные и эстетические потребности трудящихся масс, изменились вкусы крестьянства, резко возросло количество грамотных в городах и сельской местности.

Не заметить этих изменений было невозможно. Реакция же «образованного» общества на них была разной.

Передовая часть интеллигенции повела серьезную, настойчивую борьбу за создание сети школ, изб-читален, любительских народных театров с достаточно четко продуманными культурно-просветительскими задачами. Для народа и с участием народа на сценах домашних театров, в помещениях сельских школ, временно оборудованных под театры амбарах энтузиасты-учителя, актеры, писатели, общественные деятели ставят пьесы А. Н. Островского и Н. В. Гоголя, отрывки из «Бориса Годунова» А. С. Пушкина и исторических драм А. К. Толстого, комедии Мольера, произведения Шекспира, Шиллера, интермедии Сервантеса и др.

Наряду с этим разыгрывали комедию-фарс П. П. Мясницкого «Заяц», высмеянную М. Горьким в фельетоне «Мужицкий суд», моралистические пьесы А. А. Потехина и совсем слабые — Н. А. Полушина и П. П. Круглополева и пр.

Бросающаяся в глаза пестрота и разноплановость подбираемых для народных театров пьес объяснялись и новизной самого «дела», и отсутствием опыта в устройстве подобных театров, недостаточным знанием вкусов и возможностей народной аудитории, разногласием в вопросе о том, что народу нужно, что он требует от театра — поучений, правды или развлекательности,—и, конечно, общественной позицией поборников любительских народных театров.

Споры вокруг народных театров не затихали до 1917 года и захватили все слои общества; в них принимали участие и авторы передовых статей «Русского вестника», и корреспонденты реакционной газеты «Гражданин», и Л. Н. Толстой, и простой крестьянин из Новоузенска, мнение которого привел М. Горький в фельетоне «Мужицкий суд». Это движение было теоретически осмыслено и оправдано теорией «малых дел», которая, как известно, явилась следствием неудачного хождения в народ. Мужик не понял, что от него хотели революционно настроенные разночинцы и молодые люди из дворян, он не доверял им и не шел за ними. Мужик забит, неграмотен, стало быть, рассуждали народники, надо его просвещать, тем более что их пусть недолгий, но

богатый опыт пребывания в деревне показывал: крестьянин отличается врожденным умом, пытливостью, умеет быстро и остро схватывать главное, обобщать, он поэтичен, музыкален и т. п. Деятельность первых театров для народа и силами народа подтверждала эту истину.

Балаганы не остались в стороне от нового течения. Разные цели и побуждения заставляли крупных балаганщиков прислушиваться ко всем изменениям вкуса публики. Большинство из них стремилось быть «современным» исключительно из-за выгоды. Быть первым, поразить новизной, обогнать конкурента — ради этого выпускали на сцены балаганов модных «этуалей» и лучших эстрадных певиц, исполнителей пошлых куплетов и кафешантанных танцев и — гордость России — оркестр народных инструментов под управлением Андреева, хор Пятницкого или Орину Федосову с ее поражающими глубиной, чистотой и «исконностью» народными северными плачами. Здесь же дельцы от искусства грели руки на традиционных арлекинадах и спекулировали на именах великих писателей, без зазрения совести переделывали произведения Пушкина, Лермонтова, Шекспира.

Особняком стоит крупнейший балаганный театр Петербурга последней трети XIX века «Развлечение и польза». Появлением своим он целиком обязан энергии А. Я. Алексеева-Яковлева.

Вышедший «из среды мелких, ютившихся на окраине города, питерских ремесленников, демократ по взрастившему и воспитавшему его окружению, человек шестидесятых годов по складу мышления, по политическим воззрениям» [78], прекрасно знавший народного зрителя балаганов с его вкусами, симпатиями, отличный сценарист и режиссер-постановщик, А. Я. Алексеев-Яковлев пришел к необходимости создания нового типа общедоступного театра, «который служил бы не только потехе, но посильно помогал бы делу просвещения народа» [79]. Все было продумано: подобран репертуар (из приспособленных для сцены самим А. Я. Алексеевым-Яковлевым некоторых произведений Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Некрасова, а также отдельных русских сказок), найдено название театра и даже девиз — фраза А. С. Пушкина «Драматическое искусство родилось на площади для народного увеселения», сделан макет театра на пятьсот зрителей, набросаны эскизы массовых сцен и апофеозов будущих постановок. Не было только... самого театра, не было капиталов на его приобретение. Берг, у которого тогда служил молодой режиссер, отказался субсидировать эту затею. Поддержал начинание А. Н. Лейферт — владелец небольшой типографии и содержатель ссудной кассы [80].

Таким образом, «на масленой неделе 1880 года, на Марсовом поле или, как тогда говорили, на Царицыном лугу, на самом скромном его участке, у Павловских казарм, открылся небольшой балаган „Развлечение и польза“», — вспоминал А. Я. Алексеев-Яковлев. Далее он писал:

«Вопреки обычаю, согласно которому зрительный зал обивался пестро, по трафарету, раскрашенной бязью, стены «моего театра» были затянуты полотном зеленовато-серого тона, украшены портретами Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Грибоедова, Некрасова и Островского, писанными маслом художником-портретистом Бителевым.

<...> В течение сырной недели ежедневные представления сцены из пьесы «Борис Годунов» сочинения А. С. Пушкина — «Корчма на Литовской границе». По окончании — живые картины — иллюстрации к сочинениям русских писателей, с объяснениями. <...>. На пасхальной неделе была дана серия живых картин на темы сказок Пушкина, басен Крылова, стихотворений Некрасова, с чтением отрывков из произведений этих писателей» [81].

Успех для многих был неожиданным, но настолько серьезным, что буквально на следующий год новый театр под тем же названием занимал почетное место на первой линии и вмещал уже тысячу зрителей (максимально возможное количество людей в балагане).

Не все протекало гладко в новом театре: случались провалы и неудачи. Так вышло с постановкой по пьесе А. Н. Островского оперы А. Н. Серова «Вражья сила». Алексеев-Яковлев понял ошибку: балаганный театр подчинялся собственным законам, которым должен строго следовать или полностью изменить свое лицо, то есть перестать быть балаганным театром. Зритель, пришедший на гуляньe, попавший в атмосферу праздника, отдыха, требовал положительного героя и яркого, краткого, праздничного представления. «Здесь, «под горами», на представление заходили, явившись погулять на площадь, отведать многообразных ее удовольствий, так что весь ее пестрый, шумный антураж требовал известных особенностей также и от театрального зрелища. Оно должно было быть кратким, концентрированным, радостным, таким же пестрым и ярким, как само гулянье, кипевшее вокруг и напоминавшее о себе, и, конечно, оптимистическим»,— сделал важный для себя вывод режиссер, уже достаточно познавший праздничную площадь [82]. И затем во всех своих постановках он стремился сочетать хороший, «полезный» текст с красивой, парадной декорацией, со сменой «темпов, ритмов и красок», с романтической приподнятостью, выдвигая на первое место «моральный момент в судьбе героев пьесы — драмы, феерии» [83].

На сцене «Развлечения и пользы» шли (разумеется, в переделках по только что оговоренному принципу) инсценировки произведений Гоголя («Кузнец Вакула», «Майская ночь», «Тарас Бульба»), сказки— «Конек-Горбунок» по Ершову, «Сказка о купце Остолопе» по Пушкину (в основе — «Сказка о попе и работнике его Балде») и др.[84]

Алексеев-Яковлев, что называется, попал в точку. Именно такой театр воспринимался народом с большим вниманием, легко и с доверием. Любопытна в этом плане история постановки С. А. Юрьевым в селе Воскресенское Тверской губернии драмы А. Н. Островского «Не так живи, как хочется». Во-первых, крестьяне восприняли приглашение на спектакль как праздник — народ стал собираться с утра, все были праздично одеты. «Весь день,— по словам С. А. Юрьева,— народ веселился хороводами и песнями, горелками и другими играми, которыми почти отвык тешиться, в праздничные дни с утра напиваясь до положения риз» [85]. Во-вторых, крестьяне не согласились с финалом Островского и предложили свой, который глубже мотивировал нравственное преображение Петра [86].

Нечто подобное произошло и с Васильеостровским театром для рабочих, в котором в течение года ставился серьезный репертуар. Однако популярность и известность у жителей тогдашней окраины Петербурга он получил лишь когда новый антрепренер стал летом устраивать при театре гулянья, а репертуар почти целиком перестроил на мелодраму, оставив из прежней программы «Ревизора» и «Отелло», так как они пользовались спросом у зрителей и давали сборы [87].

Создать театр с хорошим репертуаром, рассчитанный на самого демократического зрителя, мечтал и М. В. Лентовский — личность очень интересная, сложная, противоречивая. Актер Малого театра, учившийся у великого М. С. Щепкина, имевший громкий успех в провинции в опереточных спектаклях, антрепренер с необыкновенной изобретательностью и энергией, организатор крупнейшей летней театрально-зрелищной антрепризы и увеселительного сада «Эрмитаж» в Москве, Лентовский отдает массу времени и сил театру для народа. Открытый

в 1882 году «Скоморох» пользовался успехом у широкой публики. Лентовский включил в репертуар своего любимого детища пьесы А. Н. Островского, А. Ф. Писемского, А. К. Толстого, хотя они шли вперемежку с произведениями Н. В. Кукольника, модными пустыми феериями, батальями, такими, как «Белые генералы», «Заветные клады», «Степи в Африке». Деятельность Лентовского вызывала сочувствие у многих прогрессивных современников (Л. Н. Толстой отдал ему для постановки в «Скоморохе» «Власть тьмы») и особую тревогу у правящих кругов. Попытка показать «Власть тьмы» простому зрителю так напугала обер-прокурора синода К. П. Победоносцева и министра внутренних дел Д. А. Толстого, что послужила поводом к установлению в 1888 году специальной цензуры на все пьесы, идущие в народных театрах [88].

Используя отчасти опыт Алексеева-Яковлева и Лентовского, прогрессивные деятели народного просвещения пытались преобразовать народные гулянья в разумный, полезный отдых рабочего люда с обязательным привлечением театральных представлений, причем в качестве непременного условия выдвигались требования хорошего репертуара и хорошей игры, для чего часто приглашались профессиональные труппы. Таким было, например, Общество устройства народных развлечений, организованное за Невской заставой в Петербурге по инициативе крупных бумажных фабрикантов братьев Варгуниных.

Конечно, ни «Развлечение и пользу», ни «Скомороха» нельзя причислить к народным балаганным зрелищам. Оставаясь территориально на площади, в атмосфере гулянья, они уже практически вышли за рамки площадного искусства, сблизились с другим, не менее ярким и значительным явлением общественной жизни России XIX века — с любительским и профессиональным театром для народа.

Балаганы, как и вся народная ярмарочная, площадная культура, не могли быть вечными, не подвергаться изменениям на протяжении долгого времени. Вызванные к жизни определенными социально-экономическими условиями, они и прекратили свое существование с коренным изменением этих условий, оставив после себя в многотомной истории народного лицедейства небольшую, но чрезвычайно яркую главу.

На этом мы и заканчиваем рассказ о народных увеселениях и зрелищах городской площади России конца XVIII — начала XX столетия. Ярмарочная культура не осталась просто фактом истории, имеющим отношение лишь к своему времени. Вспыхнув, промелькнув и погаснув, она долго жила в воспоминаниях современников, привлекая внимание историков народной культуры, исследователей театрального искусства, деятелей театра, художников, писателей и поэтов, музыкантов.

Народное городское гулянье, несмотря на огромную пестроту и разнообразие составляющих его элементов, воспринималось как нечто единое и цельное, оно вобрало в себя лучшее из народного театра, из игрового, комического фольклора и сконцентрировало это на тесном пространстве площади, подчинив общему стилю, единым законам, праздничной эстетике. Поэтому, сойдя с арены жизни, городские ярмарочные зрелища не только остаются объектом споров и исследований, но и неиссякаемым источником, откуда черпали и черпают приемы, символы и образы, который будит мысль и заставляет по-новому взглянуть на многие проявления массового вкуса, на природу театральности.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

Архив ГЛМ	Архив Государственного литературного музея (Москва)
ВТО	Всероссийское театральное общество
ГАЦТК	Государственный академический центральный театр кукол под руководством С. В. Образцова (Москва)
ГОА	Горьковский областной архив
ГПБ	Государственная Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (Ленинград)
ГЦТМ	Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина (Москва)
Журнал МНП	Журнал Министерства народного просвещения
Известия РГО	Известия Русского географического общества
ИРЛИ	Институт русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР
ЛГУ	Ленинградский государственный университет им. А. А. Жданова
ОРЯС	Отделение русского языка и словесности Академии наук
РО	Рукописный отдел
ЦГАЛИ	Центральный государственный архив литературы и искусства (Москва)
Чтения ОИДР	Чтения в Обществе истории и древностей Российских

ПРИМЕЧАНИЯ

Предисловие

[1] Ратнер Я. В. Эстетические проблемы зрелищных искусств. М., 1980, с. 3.

[2] Памятная книжка Воронежской губернии на 1892 год. Воронеж, 1892, вып. 2. отд. 2. с. 20—32.

[3] История России в XIX веке. Спб., [б. г.], т. 1, с. 140.

[4] Нижегородка. Путеводитель и указатель по Нижнему Новгороду и по Нижегородской ярмарке. Н. Новгород, 1876, с. 93.

[5] Ключевский В. О. Западное влияние в России после Петра.— В кн.: Ключевский В. О. Неопубликованные произведения. М., 1983, с. 13.

[6] Гребенюк В. П. Публичные зрелища петровского времени и их связь с театром.— В кн.: Новые черты в русской литературе и искусстве (XVII— начало XVIII в.). М., 1976, с. 133.

[7] Тихонравов Н. С. Русские драматические произведения 1672—1725 годов. Спб., 1874, т. 1, с. 41.

[8] История русского драматического театра. М.. 1977. т. 1, с. 99.

[9] Там же, с. 83—84.

[10] Там же, с. 81.

[11] Полевой Н. История Петра Великого. Спб., 1843, ч. 4, с. 184—185, 187.

[12] Там же, с. 192—193. Мы намеренно оставляем в стороне пародийные обряды, вроде свадьбы всешутейшего папы Зотова, поскольку они не являются для XVIII в. чем-то новым, а продолжают многовековую традицию скоморошьего, смехового лицедейства.

[13] Новые черты в русской литературе и искусстве (XVII — начало XVIII в.), с. 139. О фейерверках петровского времени см. также: Алексеева М. А. Театр фейерверков в России XVIII века. — В кн.: Театральное пространство. Материалы науч. конф. (1978). М., 1979, с. 291—307.

[14] Полевой Н. История Петра Великого, ч. 4, с. 188.

[15] См. об этом: Михайлов Б. Б. Площадь и сцена в Москве XVIII века. — В кн.: Театральное пространство. Материалы науч. конф. (1978), с. 253—262. О сходных явлениях начала XIX в. см.: Лотман Ю. М. Статьи по типологии культуры. Тарту, 1973 (главы «Театр и театральность в строе культуры начала XIX века» и «Сцена и живопись как кодирующие устройства культурного поведения человека начала XIX столетия»).

[16] См., напр.: Бакланова Н. А. Эволюция русской оригинальной бытовой повести на рубеже XVII—XVIII веков.— В кн.: Русская литература на рубеже двух эпох (XVII — начало XVIII в.). М., 1971, с. 160—170; Адрианова-Перетц В. П. Древнерусская литература и фольклор. Л., 1974, с. 164—170.

[17] Гацпский А. С. Ярмарочные райки.— В кн.: Нижегородский сборник. Н. Новгород, 1867, т. 1, с. 225—228; он же. Когда угодно (Литературное прибавление). 1. Ярмарочные райки.— В кн.: Нижегородка. Путеводитель и указатель по Нижнему Новгороду и Нижегородской ярмарке. Н. Новгород, 1875, с. 173—175.

[18] Ровинский Д. А. Русские народные картинки. Спб., 1881, т. 5, с. 231, 227—229. (Далее т. 5 цитируется по данному изданию).

[19] Петербургские балаганные прибаутки, записанные В. П. Кельсиевым.— В кн.: Труды этнографического отдела императорского Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. Спб., 1889, кн. 9. с. 113—188.

[20] Тексты из собрания П. И. Тихонова в большинстве своем не опубликованы и хранятся в РО ГПБ (фонд № 777, оп. 1, № 188).

[21] Материалы из коллекции М. В. Лентовского находятся в РО ГЦТМ (фонд № 144).

[22] Краснореченье русского торжка. Материалы из архива В. П. Симакова. Публикация Т. Г. Булак.— В кн.: Из истории русской фольклористики. Л., 1978. с. 107—157.

[23] Лейферт А. В. Балаганы. Пг., 1922.

[24] Русские народные гуляпья по рассказам А. Я. Алексеева-Яковлева в записи и обработке Евг. Кузнецова. М., 1948.

[25] Альперов Д. С. На арене старого цирка. М., 1936.

[26] Алферов А. Д. Петрушка и его предки.— В кн.: Десять чтений по литературе. М., 1895; Перетц В. Н. Кукольный театр на Руси. Исторический очерк.— В кн.: Ежегодник императорских театров. Сезон 1894/95 г. Кн. 1. Приложение. М., 1895.

[27] Цехновицер О., Еремин И. Театр Петрушки. М; Л., 1927.

[28] Русская народная драма XVII—XX веков. Тексты пьес и описания представлений. Редакция, вступ. статья и коммент. П. Н. Беркова. М., 1953, с. 5.

[29] Всеволодский-Гернгросс В. Н. Русский театр. От истоков до середины XVIII века. М., 1957; он же. Русская устная народная драма. М., 1959 (глава «Новеллистическая комедия. Комедия о Петрушке»).

[30] Кузьмина В. Д. Русский демократический театр XVIII в. М., 1958.

[31] См. предисл. Е. М. Кузнецова к кн.: Русские народные гуляпья по рассказам А. Я. Алексеева-Яковлева...; Кузнецов Е. М. Из прошлого русской эстрады. М., 1958.

[32] Дмитриев Ю. А. На старом московском гуляпии.— В кн.: Театральный альманах ВТО. Кн. 6. М., 1947; Русский цирк. М., 1953; Гуляния и другие формы массовых зрелищ.— В кн.: Русская художественная культура конца XIX— начала XX века. М., 1968, кн. 1, с. 248—261; Цирк в России от истоков до 1917 года. М., 1977; и др.

[33] Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.

[34] Богатырев П. Г. Художественные средства в юмористическом ярмарочном фольклоре. — В кн.: Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971, с. 450—496.

[35] Лихачев Д. С. Древнерусский смех.— В кн.: Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск. 1973, с. 84—85, 92; Лихачев Д. С., Панченко А. М. «Смеховой мир» Древней Руси. Л., 1976, с. 14.

[36] Савушкина Н. И. Русский народный театр. М., 1976.

[37] Гусев В. Е. Русский фольклорный театр XVII — начала XX века. Л., 1980, с. 55—65.

[38] Левинсон А. Г. Развитие фольклорных традиций русского искусства на народных гуляниях. Автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусствоведения. М., 1980.

[39] Генкин Д. М. Массовые праздники. М., 1975; Мазаев А. И. Праздник как социально-художественное явление. М., 1978; Ратнер Я. В. Эстетические проблемы зрелищных искусств.

Праздничная площадь

[1] Любецкий С. М. Московские старинные и новые гулянья и увеселения.— Москвитянин, 1854, № 13, отд. 5, с. 57—66.

[2] Ровинский Д. А. Русские народные картинки. М., 1900. т. 1, стб. 348. (Далее т. 1 и т. 2 цитируются по данному изданию.)

[3] Русские народные гуляпья по рассказам А. Я. Алексеева-Яковлева..., с. 25.

[4] Сын отечества, 1875, 23 февр.

[5] Северная пчела, 1839, 14 февр.

[6] Цит. по: Княжнин Я. Б. Сбитенщик. — Соч. В 2-х т. Спб., 1848, т. 2, с. 3.

[7] Цит. по кн.: Дмитриев Ю. А. Русский цирк, с. 32—33.

[8] М. Ж. Московская летопись. Жизнь в Москве в марте 1846 года.— Москвитянин, 1846, № 4, с. 208.

[9] Слонов И. А. Из жизни торговой Москвы. М., 1914, с. 191.

[10] О вербном базаре и гуляпье см., напр.: Северная пчела, 1825, 24 марта; Сын отечества, 1875, 6 апр.; Слонов И. А. Из жизни торговой Москвы, с. 191—192; Белоусов И. А. Ушедшая Москва.— В кн.: Ушедшая Москва. Воспоминания современников о Москве второй половины XIX столетия. М., 1964, с. 353 и др.

[11] Лейферт А. В. Балаганы, с. 72.

[12] Цит. по кн.: Нестьев И. В. Звезды русской эстрады. (Панина, Вяльцева, Плевицкая). М., 1970, с. 136.

[13] М. Ж. Московская летопись. Жизнь в Москве в мае 1846 года.— Москвитянин, 1846, № 6, с. 213—214.

[14] Белоусов И. А. Ушедшая Москва. — В кн.: Ушедшая Москва, с. 356.

[15] Белов И. Путевые заметки и впечатления по восточноевропейской России. М., 1852, с. 32.

[16] Дубровский Н. А. Масленица. М., 1870, с. 40.

[17] Соллогуб В. А. Собачка. — В кн.: Записки актера Щепкина. М.; Л., 1933, с. 198—199.

[18] Архив ГЛМ, инв. № 263, кор. 20, папка 1 д., № 22.

[19] Левинсон А. Г. Развитие фольклорных традиций русского искусства на народных гуляниях, с. 19.

[20] Там же.

[21] Елпатьевский С. Я. Ярмарочные картинки.— Русское богатство, 1896, № 12, с. 5.

[22] Курские губернские ведомости, 1900, 28 апр.

[23] А. Т. Маленький дневник.— Орловский вестник, 1896, 30 дек.

[24] Цит. по кн.: Петров-Водкин К. С. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. Л., 1982, с. 197.

[25] Красноречие русского торжка.— В кн.: Из истории русской фольклористики, с. 130.

[26] Там же, с. 112.

[27] Там же.

[28] Лейферт А. В. Балаганы, с. 71.

[29] Альбов Ив. Охонская ярмарка (Устюженского уезда).— Новгородские губернские ведомости, 1869, 15 февр.

[30] Белоусов И. А. Ушедшая Москва. — В кн.: Ушедшая Москва, с. 353.

[31] Там же, с. 352.

[32] М. Ж. Московская летопись. Жизнь в Москве в апреле 1846 года.— Москвитянин, 1846, № 5, с. 239.

[33] Лейферт А. В. Балаганы, с. 61.

[34] В. В. Комедиант.— Южный край, 1897, 18 дек.

[35] Чуковский К. И. Леонид Андреев.— Собр. соч. В 6-ти т. М., 1969, т. 6, с. 35.

[36] О подобных картинках-афишках см.: Лотман Ю. М. Художественная природа русских народных картинок.— В кн.: Народная гравюра и фольклор в России XVII—XIX веков. М., 1976, с. 257—258, 266.

[37] В. В. В. Масленица 1834 г. в Петербурге (статья вторая).— Северная пчела, 1834, 4 апр.

[38] Лейферт А. В. Балаганы, с. 63.

[39] Иванов Вс. Похождения факира. — Собр. соч. В 8-ми т. М., 1975, т. 4, с. 364.

Медвежья комедия

[1] Левитов И. А. Типы и сцены сельской ярмарки. — Соч. В 2-х т. М.; Л., 1932, т. 1, с. 136.

[2] Филатов В., Аронов А. Медвежий цирк. М., 1962, с. 17.

[3] Максимов С. В. Сергач.— Собр. соч. В 20-ти т. Спб., 1909, т. 13, с. 73.

[4] Подробное описание путешествия голштинского посольства в Московию и Персию в 1633, 1636 и 1639 годах, составленное секретарем посольства Адамом Олеарием. М., 1870, с. 178.

[5] Рождественский Н. В. К истории борьбы с церковными беспорядками, отголосками язычества и пороками в русском быту XVII в.— Чтения в ОИДР. М., 1902, кн. 1, с. 27.

[6] Житие протопопа Аввакума, им самим написанное, и другие его сочинения. М., 1934, с. 75.

[7] Материалы для истории раскола. М., 1875, т. 1, с. 261.

[8] Скрынников Р. Г. Иван Грозный. М., 1975, с. 172.

[9] См.: Воронин Н. Н. Медвежий культ в Верхнем Поволжье в XI веке. —

Краеведческие записки. Ярославль, 1960, вып. 4. с. 25—93; Успенский Б. А. Филологические разыскания в области славянских древностей. М., 1982.

[10] Иванов В. В., Топоров В. Н. Исследования в области славянских древностей. М., 1974, с. 59.

[11] Об исторически обусловленном разном отношении ко всякого рода лицедеям см.: Веселовский А. Н. Разыскания в области русского духовного стиха. Спб., 1883. ч. 7, с. 133 и др.

[12] Головачев В., Лащилин Б. Народный театр на Дону. Ростов н/Д., 1947, с. 18.

[13] Об этом см.: Иванов В. В., Топоров В. Н. Исследования в области славянских древностей; Успенский Б. А. Филологические разыскания в области славянских древностей (в обеих книгах см. указатели).

[14] Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства, с. 39.

[15] См., напр.: Богораз-Тан В. Г. Миф об умирающем и воскресающем звере.— Художественный фольклор. М., 1926, вып. 1, с. 69.

[16] Максимов С. В. Сергач.— Собр. соч. В 20-ти т., т. 13, с. 88.

[17] Там же, с. 84.

[18] Дмитриев Ю. А. Русский цирк, с. 15.

[19] Зеленин Д. К. Описание рукописей Ученого архива РГО. Пг., 1914, вып. 1, с. 259.

[20] Клингер В. П. Животные в античном и современном суеверии. Киев, 1911. с. 277—278.

[21] Попова А. М., Виноградов Г. С. Медведь в воззрениях русского старожилого населения Сибири.— Советская этнография, 1936, № 3, с. 79.

[22] Максимов С. В. Сергач.— Собр. соч. В 20-ти т., т. 13, с. 95.

[23] Там же, с. 75; см. также: Я. І. Смаргонская акадэмія. — Беларусь, 1946, № 4, с. 63.

[24] Солодухо Я. Медвежья академия.— Сов. цирк, 1959, № 3, с. 32.

[25] Максимов С. В. Сергач.— Собр. соч. В 20-ти т., т. 13, с. 76.

[26] Веселовский А. Н. Разыскания в области русского духовного стиха, ч. 7, с. 187.

[27] Максимов С. В. Сергач.— Собр. соч. В 20-ти т., т. 13, с. 76.

[28] Там же, с. 74, 75.

[29] Ровинский Д. А. Русские народные картинки, т. 2, стб. 365.

[30] Цит. по кн.: Белкин А. А. Русские скоморохи. М., 1975, с. 144—145 (автор впервые ввел в научный обиход этот ценный документ).

[31] Ровинский Д. А. Русские народные картинки. т. 2, стб. 365—367.

[32] Максимов С. В. Сергач.— Собр. соч. В 20-ти т., т. 13, с. 76—83.

[33] Там же, с. 83.

[34] Щеглов С. Город Петровск. Отрывки из воспоминаний.— Труды Саратовской ученой архивной комиссии, 1909, вып. 25, с. 279.

[35] Гацискій А. С. Приговаривание поводильщика.— В кн.: Нижегородский сборник, т. 1, с. 220—221.

[36] Цит. по кн.: Забелин И. Е. Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях. М., 1915, т. 1, ч. 2, с. 309—310.

[37] Там же, с. 307.

[38] Там же, с. 311.

[39] Подробнее об этом см.: О государстве русском. Сочинение Флетчера. Спб., 1905. с. 121; Забелин И. Е. Домашний быт русских царей..., с. 311.

[40] См.: Извлечение из сказаний Якова Рейтенфельса о состоянии России при царе Алексии Михайловиче. — Журнал МНП, Спб., 1839, ч. 23, отд. 2, с. 16; Забелин И. Е. Домашний быт русских царей..., с. 308.

[41] Кокорев И. Т. Очерки Москвы сороковых годов. М.; Л., 1932, с. 385; М. Ж. Московская летопись. Жизнь Москвы в феврале 1846 года.— Москвитянин. 1846. № 3, с. 276; Мей Л. А. Охота.— Полн. собр. соч. Спб., 1911, т. 2, с. 341.

[42] Белкин А. А. Русские скоморохи, с. 148. 151.

[43] Кокорев И. Т. Очерки Москвы сороковых годов, с. 385; Мей Л. А. Медвежья травля.— Полн. собр. соч., т. 2, с. 341—355.

[44] Множество примеров см. в кн.: Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства; Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. Весенние праздники. М., 1977 (см. указатели).

[45] Кудрявцев В. Ф. Зимние народные увеселения в г. Василе.— В кн.: Нижегородский сборник, т. 3, с. 111.

[46] Соловьев Е. Т. Святки в среде купцов и мещан г. Казани.— Известия РГО. 1876, т. 12, отд. 2, с. 158—159.

[47] А-ский. Святочный вечер в Оглобине.— Новгородские губернские ведомости, 1869, 8 марта.

[48] О тех явлениях в русской культуре (этнография, средневековое православие), где «наоборот» значит не «смешно», а «страшно», см. в статье Ю. М. Лотмана и Б. А. Успенского «Новые аспекты изучения культуры Древней Руси» (Вопр. лит., 1977, № 3, с. 154—156).

[49] Цит. по кн.: Максимов С. В. Сергач.— Собр. соч. В 20-ти т., т. 13, с. 78.

[50] Белкин А. А. Русские скоморохи, с. 149.

[51] Там же, с. 150.

[52] 30 декабря 1866 г. было высочайше утверждено положение Комитета министров «О воспрещении промысла водить медведей для забавы народа». Для окончательного прекращения промысла был указан срок в пять лет, считая с 1867 г. (Забелин И. Е. Домашний быт русских царей..., с. 309, сноска). См. также полный драматизма рассказ В. Гаршина «Медведи».

[53] Міхайлаў І. Мядзведжая «акадэмія».— Беларусь, 1965, № 12, с. 28.

[54] Белоусов И. А. Ушедшая Москва. — В кн.: Ушедшая Москва, с. 348.

[55] Легат В. По московским задворкам.— Огонек, 1925, № 36, с. 14—15.

Кукольные представления

[1] Подробное описание путешествия голштинского посольства в Московию и Персию в 1633, 1636 и 1639 годах..., с. 178—179.

[2] Ровинский Д. А. Русские народные картинки, т. 2, стб. 360—361. Ровинский полагал, что картинка запечатлела «дошедшую до нашего времени классическую комедию о том, как цыган продавал Петрушке лошадь» (там же). Вероятно, более прав был В. Н. Всеволодский-Гернгросс (Русская устная народная драма, с. 121, 123), не связывающий эту игровую сценку с комедией о Петрушке.

[3] См., напр.: Перетц В. Н. Кукольный театр на Руси. Исторический очерк, с. 94—95; Столпянский П. Кукольный театр старого Петрограда.— Жизнь искусства, 1920, № 432—434; Федотов А. А. Из истории кукольного театра. М., 1940, с. 49—50; Дмитриев Ю. А. Цирк в России, с. 37.

[4] О двух русских «кукольных игрецах» XVIII в. см.: Московский театр при царях Алексее и Петре. Материалы, собранные С. Богоявленским. М., 1914, с. 77—79, 81.

[5] Любецкий С. М. Московские старинные и новые гулянья и увеселения.— Москвитянин, 1854, № 13, отд. 5, с. 64.

[6] Журнал путешествия из Москвы в Нижний 1813 года князя И. М. Долгорукого. М., 1870, с. 31.

[7] Свиньин П. Достопамятности Санкт-Петербурга и его окрестностей. Спб., 1816, с. 80.

[8] Северная пчела, 1825, 2 апр.

[9] Северная пчела, 1839, 1 февр.

[10] Федотов А. А. Из истории кукольного театра, с. 49.

[11] Столпянский П. Кукольный театр старого Петрограда. — Жизнь искусства, 1920, № 432—434.

[12] Пиностранцев А. А. Народные зрелища в Москве в 1823 году.— Жизнь искусства. 1920, № 337—338.

[13] Дмитриев Ю. А. Цирк в России, с. 37.

[14] Санкт-Петербургские ведомости. 1771, 29 апр.

[15] Давыдов Н. В. Москва. Пятидесятые и шестидесятые годы XIX столетия.— В кн.: Ушедшая Москва, с. 32.

[16] Григорович Д. В. Петербургские шарманщики.— Полн. собр. соч. В 12-ти т. Спб., 1896, т. 1, с. 9.

[17] Количество работ о вертепе очень велико. Основная библиография содержится в историческом очерке В. Н. Перетца «Кукольный театр на Руси» и в книге И. И. Смирновой «Советский театр кукол 1918—1932 гг.» (М., 1963, с. 42).

[18] См. статью В. Е. Гусева «Взаимосвязи русской вертепной драмы с белорусской и украинской» (в кн.: Славянский фольклор. М., 1972, с. 303—311).

[19] Там же, с. 304.

[20] См.: Виноградов Н. Н. Белорусский вертеп. Спб., 1908.

[21] Виноградов Н. Н. Великорусский вертеп. Спб., 1906, с. 1—2.

[22] Там же, с. 5.

[23] Семевский М. И. Торопец. — Библиотека для чтения. 1863, дек., с. 18.

[24] Там же, с. 16—17.

[25] Там же, с. 15.

[26] Там же, с. 19.

[27] Там же.

[28] Там же.

[29] См.: Симонович-Ефимова Н. Я. Записки петрушечника. Л., 1980, с. 181—193.

[30] См.: Автобиография И. А. Зайцева, записанная с его слов в 1933 г., находится в библиотеке ГАЦТК (Москва); см. с. 8.

[31] Симонович-Ефимова Н. Я. Записки петрушечника, с. 191.

[32] Автобиография И. А. Зайцева. Об искусстве этого кукольника также см.: Симонович-Ефимова Н. Я. Записки петрушечника, с. 184—189; Образцов С. В. Актер с куклой. М., 1938 (глава «Замечательный человек»); он же. Моя профессия. М., 1981, с. 69—76.

[33] Симонович-Ефимова Н. Я. Записки петрушечника, с. 190.

[34] Де-Рибас А. Старая Одесса. Исторические очерки и воспоминания. Одесса, 1913, с. 242—243.

[35] Горбунов И. Ф. На ярмарке. — Соч. В 2-х т. Спб., [б. г.], т. 1, с. 320.

[36] Симонович-Ефимова Н. Я. Записки петрушечника, с. 184.

[37] Путинцев А. М. Ванька. Современная народная кукольная комедь. — В кн.: Воронежская литературная беседа. Воронеж, 1925, кн. 1, с. 5.

[38] РО ГПБ, фонд № 777, оп. 1, № 188. л. 86.

[39] Там же, л. 92.

[40] Щеглов И. Народ и театр. Спб., 1911. с. 117.

[41] Там же, с. 122.

[42] См.: Жислина С. Русский Петрушка. — Народное творчество, 1937, № 12; она же. Из истории народного театра. — Народное творчество, 1938, № 12; Дмитриев Ю. А. На старом московском гулянии; Деммени Е. С. Куклы на сцене. М.; Л., 1949, с. 7.

[43] Симонович-Ефимова Н. Я. Записки петрушечника, с. 119.

[44] Марков В., Надеждина Н. Петрушечные представления. Руководство. М., 1928, с. 9.

[45] Филиппов В. Задачи народного театра и его прошлое в России. М., 1918. с. 20—21.

[46] Деммени Е. С. Предисл. к кн.: Кукольный театр. Пьесы. Л.; М., 1940, с. 4.

[47] РО ГПБ, фонд 777, оп. 1, № 188, л. 92.

[48] Там же, л. 88. Записано в Майкопе в 1902 г. Текст опубликован дважды: в антологии «Русская народная драма XVII—XX веков» и в сборнике «Народно-поэтическая сатира» (Л., 1960).

[49] Марков В., Надеждина Н. Петрушечные представления, с. 13.

[50] Русские народные гулянья по рассказам А. Я. Алексеева-Яковлева..., с. 59.

[51] Там же, с. 110.

[52] РО ИРЛИ, Собр. П. П. Еремина, разряд 5, кол. 136, папка 1, № 4. л. 3. Записано в июле 1898 г. в Шлиссельбургском уезде Петербургской губ.

[53] Яркий пример такой сценки см. в том же списке, л. 3—4.

[54] Петрушка. Народный кукольный театр. М., 1907. Изд. А. Д. Ступина.

[55] Подробнее об этом см.: Некрылова А. Ф. Генезис одной из сцен «Петрушки». — Советская этнография, 1972, № 4.

[56] РО ГПБ. фонд 777, оп. 1, № 188, л. 89.

[57] Там же, л. 103—103 об.

[58] Русские народные гулянья по рассказам А. Я. Алексеева-Яковлева..., с. 62.

[59] Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса.

[60] Ровинский Д. А. Русские народные картинки, т. 5, с. 226.

[61] Жулев Г. Н. Петрушка. — Цит. по кн.: Поэты «Искры». Л., 1956, т. 2, с. 962.

[62] Ровинский Д. А. Русские народные картинки, т. 5, с. 226.

[63] Русские народные гулянья по рассказам А. Я. Алексеева-Яковлева..., с. 62.

[64] Берков П. Н. Вступ. статья к кн.: Русская народная драма XVII—XX веков, с. 19.

[65] Достоевский Ф. М. Дневник писателя. 1 глава, январь 1876 г. (черновые записи). Публикация А. С. Долинина. — Учен. зап. Ленингр. пед. ин-та им. Покровского. Вып. 2. Л., 1940, т. 4, ф-т языка и литературы, с. 315—316; Достоевский Ф. М. Об искусстве. М., 1973, с. 452—455.

[66] Гусев В. Е. Достоевский и народный театр. — В кн.: Достоевский и театр. Л., 1983, с. 116.

[67] Подробнее о западноевропейских чертах в «Петрушке», о постепенном обрусении комедии и ее персонажей см.: Алферов А. Петрушка и его предки; Перетц В. Н. Кукольный театр на Руси; Цеховицер О., Еремин Н. Театр Петрушки; Некрылова А. Ф. Из истории формирования русской народной кукольной комедии «Петрушка». — В кн.: В профессиональной школе кукольника. Л., 1979.

[68] Из дневника В. Ф. Золотаренка (1841—1847). — Кубанские областные ведомости. 1901, 29 июля.

[69] РО ГПБ, фонд 777, оп. 1, № 188, л. 52. Записано в Брянске в июне 1899 г.

[70] Григорович Д. В. Петербургские шарманщики.—Полн. собр. соч., т. 1, с. 13.

[71] Ровинский Д. А. Русские народные картинки, т. 5, с. 227.

[72] Горький М. Собр. соч. В 30-ти т. М., 1953, т. 27, с. 305.

[73] Достоевский Ф. М. Господин Прохарчин. — Собр. соч. В 10-ти т. М., 1956, т. 1, с. 406.

[74] Такая параллель между Фаустом и Петрушкой проведена, например, во вступительной статье Н. Вильмонта к изданию «Фауста» Гете в переводе Б. Пастернака (М., 1953, с. 11): «... народ восхищался победами Фауста над строптивой природой, страшный же конец героя не слишком пугал его. Читателем, в основном городским ремесленником, молчаливо допускалось, что такой молодец, как этот легендарный доктор, перехитрит и самого черта (подобно тому, как русский Петрушка перехитрил лекаря, попа, полицейского, нечистую силу и даже самое смерть)».

[75] Сленцов В. А. Балаганы на святой. — Собр. соч. В 2-х т. М.: Л., 1933, т. 2, с. 330.

[76] Горький М. Собр. соч., т. 27, с. 305.

[77] Жулев Г. Н. Петрушка, с. 696.

[78] А. Б. Кукольный театр. — Новое время, 1899, 29 мая.

Раек, или Потешная панорама

[1] Ровинский Д. А. Русские народные картинки, т. 5, с. 231.

[2] Веселовский А. Н. Старинный театр в Европе. Исторические очерки. М., 1870, с. 398—399.

[3] Снегирев И. М. О лубочных картинках русского народа. М., 1844, с. 4.

[4] Гацискій А. С. Когда угодно..., с. 169.

[5] Страхов Н. И. Мои петербургские сумерки. Спб., 1810, т. 2, с. 51.

[6] Санкт-Петербургские ведомости, 1771, 29 апр.

[7] Северная пчела, 1834, 28 февр.

[8] Северная пчела, 1825, 10 нояб.

[9] Там же.

[10] Соллогуб В. А. Собачка. — В кн.: Записки актера Щепкина, с. 199.

[11] ЦГАЛИ, фонд № 2087 (В. Е. Лазаренко), оп. 1, ед. хр. 80, л. 13 об.

[12] Кучук М. Из ярмарочной жизни в Новгороде (Сцены с натуры). — Новгородские губернские ведомости, 1869, 12 июля.

[13] Русские народные гулянья по рассказам А. Я. Алексеева-Яковлева..., с. 55.

[14] Дмитриев Ю. А. На старом московском гулянии, с. 347.

[15] ГЦТМ, фонд № 144, № 910, л. 1.

[16] Гациский А. С. Когда угодно..., с. 174.

[17] ГЦТМ, фонд № 144, № 910, л. 1.

[18] Левитов А. И. Типы и сцены сельской ярмарки — Соч., т. 1, с. 110—111.

[19] Лотман Ю. М. Художественная природа русских народных картинок, с. 262.

[20] Там же, с. 261, 263.

[21] Сын отечества, 1875, 23 февр.

[22] Гациский А. С. Когда угодно..., с. 173.

[23] Левитов А. И. Типы и сцены сельской ярмарки. — Соч., т. 1, с. 111.

[24] Сакович А. Г. Русский настенный лубочный театр XVIII—XIX вв. — В кн.: Театральное пространство. Материалы науч. конф. (1978), с. 351—376.

[25] Лотман Ю. М. Художественная природа русских народных картинок, с. 251.

[26] Забелин И. Е. Опыты изучения русских древностей и истории. М., 1873, ч. 2, с. 392.

[27] Русские народные гулянья по рассказам А. Я. Алексеева-Яковлева..., с. 56.

[28] Гациский А. С. Когда угодно..., с. 174.

[29] Давыдов Н. В. Москва. Пятидесятые и шестидесятые годы XIX столетия. — В кн.: Ушедшая Москва, с. 13.

[30] ГЦТМ, № 145907, л. 8 об.

[31] Гациский А. С. Когда угодно..., с. 174.

[32] Домановский Л. В. Крымская война в русском народном творчестве. — В кн.: Русский фольклор. Вып. 6. Л., 1961, с. 254.

[33] Там же, с. 255—256.

[34] Слепцов В. А. Балаганы на святой. — Собр. соч., т. 2, с. 473.

[35] Ровинский Д. А. Русские народные картинки, т. 5, с. 231.

[36] Гациский А. С. Когда угодно..., с. 174—175.

[37] Ровинский Д. А. Русские народные картинки, т. 5, с. 231.

[38] Цит. по кн.: Русские народные гулянья по рассказам А. Я. Алексеева-Яковлева..., с. 55.

[39] Цит. по кн.: Дмитриев Ю. А. Русский цирк, с. 34.

[40] ГЦТМ, № 145907, л. 1—3 об.

[41] Гациский А. С. Когда угодно..., с. 175.

[42] Ровинский Д. А. Русские народные картинки, т. 1, стб. 35.

[43] Стасов В. В. Разбор сочинения Д. А. Ровинского «Русские народные картинки». — Соч. Спб., 1894, т. 2, ч. 3.

[44] Морозов П. О. Из истории карикатуры. — В кн.: Морозов П. О. Минувший век. Литературные очерки. Спб., 1902, с. 72.

[45] ГЦТМ, № 145907, л. 1 об.

[46] ГЦТМ, фонд 144, № 910, л. 2.

[47] ГЦТМ, № 145907, л. 8 об.

[48] ГЦТМ, фонд 144, № 910, л. 2 об.

[49] ГЦТМ, № 145907, л. 2 об., л. 4.

[50] ГЦТМ, фонд 144, № 910, л. 1—2 об.

[51] ГЦТМ, № 145907, л. 2—3 об.

[52] Гациский А. С. Когда угодно..., с. 174.

[53] Цит. по кн.: Иванов Е. П. Русский народный лубок. М., 1937, с. 120.

[54] Цит. по: Дмитриев Ю. А. На старом московском гулянии, с. 347.

[55] Шкловский В. Б. Жили-были. М., 1964, с. 50.

[56] Давыдов Н. В. Москва. Пятидесятые и шестидесятые годы XIX столетия, с. 13—14.

[57] Там же, с. 14.

[58] Успенский Г. И. Собр. соч. В 9-ти т. М., 1955, т. 2, с. 281.

[59] Там же, с. 278.

[60] Цит. по кн.: Лейферт А. В. Балаганы, с. 70.

[61] Давыдов Н. В. Москва. Пятидесятые и шестидесятые годы XIX столетия, с. 14.

[62] Помяловский Н. Г. Очерки бурсы. — Соч. В 2-х т. М.; Л., 1965, т. 2, с. 101.

[63] Цит. по: Левитов А. И. Типы и сцены сельской ярмарки.— Соч., т. 1, с. 111.

[64] Цит. по кн.: Лейферт А. В. Балаганы, с. 70.

[65] Русская народная драма XVII—XX веков, с. 331.

[66] Цит. по кн.: Русские народные гулянья по рассказам А. Я. Алексеева-Яковлева..., с. 55—56.

[67] ГЦТМ, № 145907, л. 8.

[68] Григорович Д. В. Петербургские шарманщики. — Полн. собр. соч., т. 1, с. 17.

[69] Энгельс Ф. Немецкие народные книги. — В кн.: К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. М., 1976, т. 2, с. 525.

[70] Страхов Н. Н. Мои петербургские сумерки, с. 51.

[71] Русские народные гулянья по рассказам А. Я. Алексеева-Яковлева..., с. 55.

[72] Давыдов Н. В. Москва. Пятидесятые и шестидесятые годы XIX столетия. с. 14.

[73] Денисов Вл. Война и лубок. М., 1916, с. 14.

[74] Де-Рибас А. Старая Одесса, с. 175—176.

[75] Русские народные гулянья по рассказам А. Я. Алексеева-Яковлева..., с. 56.

Балконные зазывалы

[1] Дмитриев Ю. А. Цирк в России, с. 36.

[2] Там же.

[3] Некоторые подробности о Московском гулянье под Новинским. — Отечественные записки, 1822, № 26, ч. 10.

[4] Описание Нижнего Новгорода и ежегодно бывающей в нем ярмарки. М., 1829, с. 106.

[5] Ф. Б. [Ф. Булгарин]. Качели. — Северная пчела, 1825, 2 апр.

[6] Масленица 1834 г. в Петербурге (статья вторая). — Северная пчела. 1834. 4 апр.

[7] Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971, с. 482.

[8] Ф. Б. [Ф. Булгарин]. Качели. — Северная пчела, 1825, 2 апр.

[9] Там же.

[10] П. Внутренние известия. — Северная пчела, 1825, 21 апр.

[11] Масленичные балаганы. — Северная пчела, 1834, 28 февр.

[12] Петербургская масленица. — Северная пчела, 1839, 11 февр.

[13] Слепцов В. А. Балаганы на святой.— Собр. соч., т. 2. с. 473—474.

[14] Мартынов А. Ф. Сергиевская ярмарка на Бору. — Нижегородские губернские ведомости. 1867. 15 нояб.

[15] Альперов Д. С. На арене старого цирка, с. 21.

[16] Там же.

[17] ГЦТМ, № 145904, л. 1—2.

[18] Там же.

[19] Альперов Д. С. На арене старого цирка. с. 21.

[20] Там же.

[21] ЦГАЛИ, фонд № 2087, оп. 1, ед. хр. 1, № 15, л. 3—3 об.

[22] Лейферт А. В. Балаганы, с. 64.

[23] Альперов Д. С. На арене старого цирка. с. 15.

[24] Давыдов Н. В. Москва. Пятидесятые и шестидесятые годы XIX столетия. с. 25—26.

[25] Русские народные гулянья по рассказам А. Я. Алексеева-Яковлева..., с. 63.

[26] См. главу «Пиршественные образы у Рабле» в кн.: Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Интересные факты и мысли на эту тему см. в кн.: Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936.

[27] Петербургские балаганные прибаутки, записанные В. И. Кельсиевым, с. 113.

[28] Лейферт А. В. Балаганы, с. 63.

[29] Русские народные гулянья по рассказам А. Я. Алексеева-Яковлева..., с. 63.

[30] Петербургские балаганные прибаутки, записанные В. П. Кельсиевым, с. 115.

[31] Цит. по кн.: Лейферт А. В. Балаганы, с. 67.

[32] Русские народные гулянья по рассказам А. Я. Алексеева-Яковлева..., с. 63.

[33] Кузьмина В. Д. Русский демократический театр XVIII в., с. 98—99.

[34] Русские народные гулянья по рассказам А. Я. Алексеева-Яковлева..., с. 63.

[35] Петербургские балаганные прибаутки, записанные В. П. Кельсиевым, с. 117.

[36] Морозов П. О. Из истории карикатуры, с. 29.

[37] Лейферт А. В. Балаганы, с. 64.

[38] Там же, с. 62—63.

[39] Там же, с. 67.

[40] Слепцов В. А. Балаганы на святой. — Собр. соч., т. 2, с. 474.

[41] Основные художественные приемы, характерные для прибауток балаганных дедов, рассмотрены в статье П. Г. Богатырева «Художественные средства в юмористическом ярмарочном фольклоре».

[42] Горький М. О литературе. М., 1935, с. 118.

[43] Лейферт А. В. Балаганы, с. 64—65.

[44] Шаляпин Ф. И. Страницы из моей жизни. — В кн.: Федор Иванович Шаляпин. В 2-х т. М., 1957, т. 1, с. 42.

[45] Дмитриев Ю. А. Русский цирк, с. 35.

[46] Писарев Д. И. Соч. В 4-х т. М., 1955, т. 1, с. 61.

[47] Русские народные гулянья по рассказам А. Я. Алексеева-Яковлева..., с. 63.

[48] Там же, с. 64.

[49] Бенуа А. Предисл. к кн.: Лейферт А. В. Балаганы, с. 15.

[50] Кузнецов Е. М. Из прошлого русской эстрады, с. 46; Дмитриев Ю. А. Русский цирк, с. 57; Цирк в России, с. 122.

[51] Кузнецов Е. М. Из прошлого русской эстрады, с. 46.

[52] Дмитриев Ю. А. Цирк в России, с. 122.

[53] Русские народные гулянья по рассказам А. Я. Алексеева-Яковлева..., с. 62—63.

[54] Федор Иванович Шаляпин, т. 1, с. 42—43.

[55] Там же, с. 43.

[56] Шаляпин Ф. И. Маска и душа. Главы из книги. — Там же, с. 243—245.

[57] Гиляровский В. А. Москва и москвичи. — Избранное. В 3-х т. М., 1961, т. 3, с. 74—75.

[58] Дмитриев Ю. А. Русский цирк, с. 39.

[59] Новости, 1898, № 248.

[60] Русские народные гулянья по рассказам А. Я. Алексеева-Яковлева..., с. 54.

[61] Давыдов И. В. Москва. Пятидесятые и шестидесятые годы XIX столетия, с. 25—26.

[62] Петербургские балаганные прибаутки, записанные В. П. Кельсиевым, с. 113.

[63] Прыжов И. Г. Очерки. Статьи. Письма. М.; Л., 1934, с. 236.

[64] Слепцов В. А. Петербургские заметки. 1. Весенняя прогулка с детьми по санктпетербургским улицам. — Соч. В 2-х т. М., 1957, т. 2, с. 330.

[65] Дмитриев Ю. А. На старом московском гулянии, с. 354—355.

[66] РО ГПБ, фонд 777, оп. 1, ед. хр. 188, л. 129 об.

[67] ГОА, фонд № 765 (А. С. Гациского), оп. 597, ед. хр. 89, л. 1.

[68] Рабочая запись (паспех, карандашом) сценок с Пахомычем хранится в архиве ГЦТМ, № 167950.

[69] Разбор произведений о Фоме и Ереме см. в статье П. Г. Богатырева «Импровизация и нормы художественных приемов на материале повестей XVIII века, надписей на лубочных картинках, сказок и песен о Ереме и Фоме», помещенной в его книге «Вопросы теории народного искусства» (там же библиография).

[70] ГЦТМ, № 145905, л. 1—2, 3—6.

[71] Там же, л. 2 об. — 3.

[72] Иванов В. В. Похождения факира. — Собр. соч. В 8-ми т. М., 1975, т. 4, с. 376—377.

[73] Временные народные театры. — Артист, 1893, № 26, с. 171.

[74] Полетаев Н. Три лика. 1. В Сокольниках летом 1913 года. — Горн, 1919, кн. 4, с. 17.

[75] Дмитриев Ю. А. Братья Дуровы. М.; Л., 1945, с. 13.

[76] Там же, с. 14.

[77] Там же, с. 18.

[78] ЦГАЛИ, фонд № 2087, оп. 1, ед. хр. 79, л. 12.

[79] Попов Н. А. Народные и деревенские театры. Балаган странствующей труппы в деревне. — Театрал, 1895, № 45, с. 112.

[80] Там же, с. 115—116.

[81] В. В. Комедиант. — Южный край, 1897, 18 дек.

[82] Шестьев Н. В. Звезды русской эстрады (Панина, Вяльцева, Плевицкая), с. 136.

Балаганы

[1] Подробный разбор истории термина «балаган» см. в кн.: Русские народные гулянья по рассказам А. Я. Алексеева-Яковлева..., с. 86—87, 108.

[2] См.: Георги И. Описание столичного города Санкт-Петербурга. Спб., 1794, с. 655—656; Пекарский П. П. Наука и литература при Петре Великом. Спб., 1862, т. 1, с. 421.

[3] Русская народная драма XVII—XX веков, с. 324.

[4] Тихонравов Н. С. Русские драматические представления 1672—1725 годов. М., 1874; Ровинский Д. А. Русские народные картинки, т. 5, с. 253—254; Одиннадцать интермедий XVIII века. Опубликовал В. В. Майков. М., 1915; Кузьмина В. Д. Русский демократический театр XVIII в.

[5] Дмитриев Ю. А. Цирк в России, с. 35.

[6] Евреинов Н. Н. Крепостные актеры. Л., 1925, с. 4.

[7] Мартемьянов Т. А. Страничка из истории крепостного театра в Орловской губернии. — Исторический вестник, 1913, № 9, с. 969—970.

[8] Евреинов Н. Н. Крепостные актеры, с. 11.

[9] Там же, с. 88.

[10] О жизни крепостных актеров, их обучении, быте и правах крепостных театров написано несколько исследований (библиография в кн.: Дынник Т. Крепостной театр. М.; Л., 1933, с. 319—327), художественных произведений («Сорока-воровка» А. И. Герцена, «Тупейный художник» Н. С. Лескова и др.), воспоминаний (например, М. С. Щепкина).

[11] Мартемьянов Т. А. Страничка из истории крепостного театра в Орловской губернии, с. 981—983; текст афиши приведен и в книге Евреинова «Крепостные актеры», с. 50—51.

[12] Народный театр. М., 1896, с. 11.

[13] Берков П. Н. История русской комедии XVIII в. Л., 1977, с. 15.

[14] Левин П. Сценическая структура восточнославянских интермедий. — В кн.: Русская литература на рубеже двух эпох (XVII — начало XVIII в.). М., 1971.

[15] Дмитриев Ю. А. Цирк в России, с. 135.

[16] Тексты см. в кн.: Русская народная драма XVII—XX веков.

[17] Георги И. Описание столичного города Санкт-Петербурга, с. 655—656.

[18] Альперов Д. С. На арене старого цирка, с. 21. Описание внешнего вида и внутреннего устройства балаганов, расценку мест и прочее см. в кн.: Дмитриев Ю. А. Русский цирк, с. 30—31.

[19] Альперов Д. С. На арене старого цирка, с. 21.

[20] Русские народные гулянья по рассказам А. Я. Алексеева-Яковлева..., с. 47—48.

[21] В. В. Комедиант. — Южный край, 1897, 18 дек.

[22] Ушедшая Москва, с. 352.

[23] Южный край, 1897, 18 дек.

[24] Там же.

[25] Балаганы. — Северная пчела, 1839, 1 февр.

[26] Петербургские заметки. — Северная пчела, 1875, 16 янв.

[27] Лейферт А. В. Балаганы, с. 60.

[28] Ушедшая Москва, с. 352.

[29] Давыдов Н. В. Москва. Пятидесятые и шестидесятые годы XIX столетия, с. 26.

[30] Орловский вестник, 1896, 1 июля.

[31] Филатов В., Аронов А. Медвежий цирк, с. 53.

[32] Там же, с. 17—18.

[33] Дмитриев Ю. А. Цирк в России, с. 130.

[34] Там же, с. 140, 152 и др.

[35] Северная пчела, 1834, 28 февр.

[36] Записки и дневник (1826—1877) А. В. Никитенко. Спб., 1893, т. 1, с. 288.

[37] Северная пчела, 1836, 4 апр.

[38] Северная пчела, 1834, 28 февр.

[39] Северная пчела, 1839, 24 марта.

[40] Сакович А. Г. Русский частенный лубочный театр XVIII—XIX вв., с. 352.

[41] Кузнецов Е. М. Предисл. к кн.: Русские народные гулянья по рассказам А. Я. Алексеева-Яковлева..., с. 14.

[42] Хайченко Г. А. Русский народный театр конца XIX — начала XX века. М., 1975, с. 48.

[43] Петровская И. Ф. Театр и зритель провинциальной России. Вторая половина XIX века. Л., 1979, с. 139.

[44] Северная пчела, 1834, 28 февр.

[45] Русские народные гулянья по рассказам А. Я. Алексеева-Яковлева..., с. 68—69.

[46] Там же, с. 29.

[47] Там же, с. 67. Описание арлекинад в балаганах Легат и Берга содержится в книге Ю. А. Дмитриева «Цирк в России» (с. 112—116), а секреты превращений и полетов Арлекина раскрыты А. Я. Алексеевым-Яковлевым (Русские народные гулянья по рассказам А. Я. Алексеева-Яковлева..., с. 69).

[48] Бенуа А. Н. Воспоминания о масленичных балаганах в Петербурге. — В кн.: Лейферт А. В. Балаганы, с. 4.

[49] См. об этом в кн.: Русские народные гулянья по рассказам А. Я. Алексеева-Яковлева..., с. 11, 52.

[50] Филатов В., Аронов А. Медвежий цирк, с. 48.

[51] Там же, с. 51.

[52] Попов Н. А. Народные и деревенские театры. Балаган странствующей труппы в деревне. — Театрал, 1895, № 45, с. 115.

[53] Там же, с. 116.

[54] Там же, с. 116, 117.

[55] Южный край, 1897, 18 дек.

[56] Об этом хоре и его талантливом руководителе см. в кн.: Кузнецов Е. М. Из прошлого русской эстрады, с. 54—55.

[57] Русские народные гулянья по рассказам А. Я. Алексеева-Яковлева..., с. 37, 40, 43.

[58] Там же, с. 72.

[59] Горбунов И. Ф. На ярмарке.— Соч., т. 1, с. 317.

[60] Горбунов И. Ф. Уездный город. — Там же, т. 2, с. 236—237.

[61] Любецкий С. М. Московские старинные и новые гулянья и увеселения, с. 64.

[62] Дмитриев Ю. А. Михаил Лентовский. М., 1978, с. 98.

[63] Давыдов И. В. Москва. Пятидесятые и шестидесятые годы XIX столетия, с. 25.

[64] Русские народные гулянья по рассказам А. Я. Алексеева-Яковлева..., с. 52.

[65] Там же, с. 29, 54.

[66] Цит. по кн.: Хайченко Г. А. Русский народный театр конца XIX — начала XX века, с. 21.

[67] Там же, с. 22.

[68] Русские народные гулянья по рассказам А. Я. Алексеева-Яковлева..., с. 102.

[69] Успенский Г. И. Светлый день. I. Ночь и увеселения. — Полн. собр. соч. В 14-ти т. М., 1948, т. 1, с. 47.

[70] Куликова К. Ф. Княжал Мельпомены. Рассказ о жизни Федора Волкова. Л.; М., 1963, с. 148—149.

[71] Цит. по кн.: Евреинов Н. Н. Крепостные актеры, с. 4.

[72] Отечественные записки, 1822, ч. 10, № 25.

[73] Там же, № 26.

[74] ГЦТМ, фонд 144, № 908—909, л. 1—3.

[75] См.: Слепцов В. А. Балаганы на святой. — Собр. соч., т. 2; Василий Слепцов. Неизвестные страницы. М., 1963, с. 361—367.

[76] Василий Слепцов. Неизвестные страницы, с. 365.

[77] Успенский Г. И. Собр. соч. В 9-ти т., т. 2, с. 377.

[78] Кузнецов Е. М. Предисл. к кн.: Русские народные гулянья по рассказам А. Я. Алексеева-Яковлева..., с. 14—15.

[79] Там же, с. 77.

[80] Там же, с. 80.

[81] Там же, с. 78—80.

[82] Там же, с. 82.

[83] Там же, с. 83—84.

[84] Там же, с. 84.

[85] Цит. по кн.: Хайченко Г. А. Русский народный театр конца XIX — начала XX века, с. 16.

[86] Там же, с. 16—19.

[87] Там же, с. 64—65.

[88] Подробнее см.: Кузнецов Е. М. Из прошлого русской эстрады, с. 226—230; Хайченко Г. А. Русский народный театр конца XIX — начала XX века, с. 42—43; Дмитриев Ю. А. Михаил Лентовский, с. 230—233.

На переплете:

Русская разгульная масленица
Лубок. Середина XIX в.

На форзаце:

Паровой самокат на масленице под Новинским (Москва)
Лубок. 1859

На шмуцтитулах:

1. Качели
Литография. XVIII в. Фрагмент

2. Горы и балаганы на Марсовом поле в Петербурге
К. И. Кольман. Акварель. Начало XIX в. Фрагмент

3. В Марьиной роще
Лубок. 1858. Фрагмент

4. У входа в театр марионеток на ярмарке
И. М. Прянишников. Масло. 1867. Фрагмент

5. Петр I
Лубок. 1894

6. Балаганы
К. И. Кольман. Акварель. Первая половина XIX в. Фрагмент

7. Балаганы
К. И. Кольман. Акварель. Первая половина XIX в. Фрагмент

СОДЕРЖАНИЕ

5 *Предисловие*

13 *Праздничная площадь*

35 *Медвежья комедия*

55 *Кукольные представления*

68 *Театр «Петрушки»*

87 *Раек, или Потешная панорама*

115 *Балконные зазывалы*

133 *«Раусы»*

145 *Балаганы*

176 *Список сокращений*

177 *Примечания*